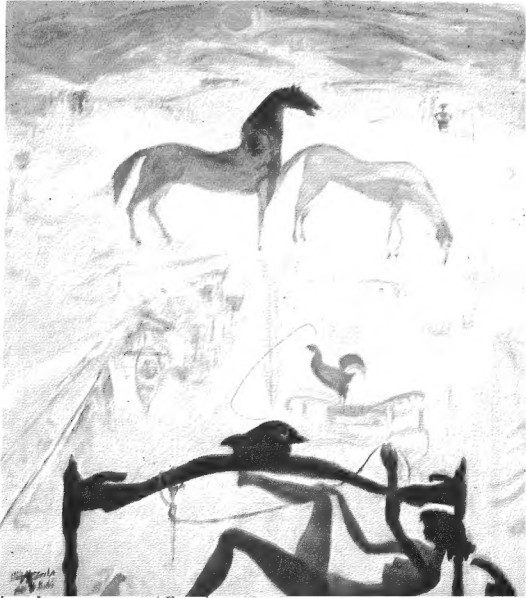


العدد الأول • السنة الثانية
يناير ١٩٨٤ - ربيع الأول ١٤٠٤

أدب

مجلة الآدب والفن



معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القااهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القااهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الأول • السنة الثامنة
يناير ١٩٨٤ - ربيع الأول ١٤٠٤
Alexandria
in Arabic
٧١٤٠٤
Cairo

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمي

فاروق تنوשתه

فتوادة كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فنياض

سامي خستية

المترشف الفني

سعد عيد الوهاب

مكتبة التحرير

نمر أديب

حمدي خورشيد



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة
إبداع)

الاشتراكات من الخارج : من سنة (١٢)
عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤ دولارا
للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور
الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون :
٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية : الكويت ٥٠٠
فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً قطرياً
- البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة
- لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٦٥٠ دينار
- السعودية ١٠ ريالاً - السودان ٢٠٠ قرش
- تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ ديناراً
- المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالاً - ليبيا
٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل : من سنة (١٢)
عددا) ٤٢٠ قرشاً ، ومصاريف البريد ١٠٠
قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

التمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

٧	جمال النبطان	٥	الدراسات :
١٥	فاروق خورشيد	٦	القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ ...
٢٦	حسين بيومي	٧	مدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكرى عياد
١٣٥	يسرى العزب	٨	دوستوفسكى
		٩	«كائنات مملكة الليل» لأحمد عبد المعطى حجازى
		١٠	الشعر :
٤٥	عبد العزيز المقالح	١١	نفوس وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني
٤٨	كامل أيوب	١٢	موت قبطان في الساحل
٥٠	فاروق شوشة	١٣	يحدث أن
٥٣	محمد عادل سليمان	١٤	أشجار الدم
٥٧	نشأت المصري	١٥	كايوس
٥٨	حميد سعيد	١٦	السؤال
٦٠	أحمد طه	١٧	في موقف البعد
٦٣	أحمد زوزور	١٨	الخروج = الدخول
٦٦	محمد عل شمس الدين	١٩	ذكر ما حصل للنبي حين أحب
		٢٠	القصة :
٧٣	إبراهيم عبد المجيد	٢١	في الليل
٧٦	إقبال بركة	٢٢	الأخرون
٧٩	السيد نجم	٢٣	المفاجأة
٨٢	إدريس الصغير	٢٤	حكاية عياد الله الأروح
٨٤	عل عيد	٢٥	الوهج
٨٨	رمسيس ليب	٢٦	الطيب
٩٠	بدر عبد العظيم محمد	٢٧	بلا نهاية
٩٢	سعيد بكر	٢٨	حكاية اختفاء النص
٩٦	محمد المنصور الشقحاء	٢٩	قالت إنها قادمة
٩٨	أميرة عزت	٣٠	جذب
١٠٠	عبد المقصود حبيب	٣١	الميراث
١٠٣	عاطف فتحي	٣٢	الموت والولادة
	قصة : جوزيف ليتل	٣٣	من أدب المهود الحمر الحديث
١٠٩	ترجمة : أشرف فتحي	٣٤	انطباعات حول الارتداد إلى الرحم
		٣٥	المسرحية :
١١٢	محمد الجمل	٣٦	الورث والمجوز
		٣٧	الفن التشكيلي :
		٣٨	الفنان حامد ندا
١٢٢	عز الدين نجيب	٣٩	من الكشف عن أعماق الواقع إلى البحث عن لغة جديدة
		٤٠	(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)
		٤١	كتلاف ه إنداغ ، ١٩٨٣



الدراسات

- | | |
|--------------------|------------------------------|
| جمال النيطان | ○ القاهرة بين الواقع والخيال |
| فاروق خورشيد | ○ في ثلاثية نجيب محفوظ |
| ترجمة : حسين بيومي | ○ مدخل إلى علم الأسلوب |
| | ○ دوستوفسكي |
| | ○ قراءة في قصيدة |
| يسرى العزب | ○ «كائنات مملكة الليل» |

القاهرة

بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ

يقول الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ . .
» . . حيى وارتباطى بالقاهرة القديمة لا مثيل لها ، أحيانا
يشكو الانسان بعض جفاف فى النفس ، تعرف هذه
اللحظات التى تمر بالمؤلفين ، عندما أمر فى المنطقة تنسال
على الخيالات ، اغلب روايات كانت تدور فى عقل
كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة ، يخيل لى أنه
لا بد من الارتباط بمكان معين ، أو شىء معين يكون نقطة
انطلاق للمشاعر والأحاسيس . . والجمالية بالنسبة لى
هى تلك المنطقة . . «^(١)

. . إن المنطقة التى تعلق بها نجيب محفوظ هى القاهرة
القديمة ، التى تعتبر أساس المدينة قبل أن تتسع وتتشعب
فى القرون التالية على إنشائها ، (١٩٦٩م) ، ولد نجيب
محفوظ فى ميدان بيت القاضي . فى نفس منطقة بين
القصرين التى أصبحت مسرحاً لأعظم أعماله الأدبية ،
الثلاثية ، وعاش حتى سن الثانية عشرة ، ثم انتقل إلى
السكنى فى حي العباسية القريب . ولم تنقطع صلته
بالقاهرة القديمة حتى يومنا هذا ، أعطى أسماء الشوارع
والحوارى لحسن من أهم رواياته ، خان الخليل ، ورواية
زقاق المدق ، ثم الثلاثية التى تتكون من ثلاثة أجزاء ، بين
القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية . وتلك أسماء
باقية حتى يومنا هذا ، فيها دارت أحداث هذه الروايات ،
فإلى أى حد استطاع تجسيد القاهرة القديمة فى أعماله ؟
وهل تتطابق القاهرة الحقيقية فى الواقع مع القاهرة كما تبدو
فى الروايات ، سأركز هنا على الثلاثية ، أكبر أعمال
نجيب محفوظ وأهمها ، وسوف أستند إلى خبرتي بالمكان ،
حيث اننى عشت فى القاهرة القديمة لمدة تتجاوز الثلاثين
عاماً . وعرفت نفس الشوارع والحوارى التى عاشها
نجيب محفوظ ،

جمال الغيطانى

بين القصرين

.. تطالعنا القاهرة القديمة في «بين القصرين» الجزء الأول من الثلاثة ، في الصفحات الأولى ، ومن خلال عيني أمينة زوجة أحمد عبد الجواد ، أثناء وقوفها خلف النافذة تنطلق إلى الطريق في انتظار زوجها .

« .. كانت المتشربة تقع أمام سبيل بين القصرين ، ويلتقي تحتها شارع النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال . فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقا ملتويا متلفعا مظلمة تكثف في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة . وتحف في أسفله بما يلقي اليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر . وإلى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يتخلو من المقاهي . وحيث توجد المتاجر الكبيرة التي تغلق أبوابها مبكرا . فلا يلتفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة»^(١)

تلك صورة الطريق كما تبدو في أول مقطوعة وصفية للطريق ، كيف يبدو المكان في الواقع . يمكن تحديد الموقع بسهولة من خلال وصف نجيب محفوظ . إنه هذا الجزء من شارع بين القصرين (واسمه حاليا شارع المعز لدين الله نسبة إلى مؤسس القاهرة) حيث توجد مجموعة من الآثار الهامة ، وإذا نظرنا إلى الطريق أثناء مشينا فيه من الشمال إلى الجنوب . فسوف نجد مجموعة الآثار الاسلامية التالية . والترتيب طبقا لموقع كل منها ..

- مسجد برقوق
- مسجد الناصر قلاوون
- قبة المنصور قلاوون
- مسجد المنصور قلاوون
- حمام السلطان قلاوون
- مستشفى قلاوون

إلى الناحية اليسرى ، وفي المواجهة تماما .. مسجد ..

○ قصر الأمير بشتاك

- سبيل بين القصرين العثماني الطراز
- بداية الشارع المؤدى إلى ميدان بيت القاضي
- قبر الصالح نجم الدين أيوب
- شارع النحاسين

والملاحظة الأولى التي تستوقفنا هنا أن المكان يتخلو تماما من البيوت السكنية ، وأقرب المباني السكنية تقع في الحرفنقش إلى الشمال ، وفي حارة الصالحية ، إلى الجنوب ، لقد حدد نجيب محفوظ مكان البيت الذي ستدور فيه معظم أحداث الثلاثة ، حدد مكانه في مواجهة سبيل بين القصرين ، والسبيل موجود بالفعل ، لكن في مواجهته يقوم مسجد برقوق الضخم ، أى أن المنزل في الرواية يحتل مكان المسجد ، ويقوم في مكان لا توجد به أى بيوت مسكونة ، كما انه يصف مآذن برقوق وقلاوون من خلال عيني أمينة . وحتى يمكن لها أن ترى المآذنين فلا بد أن يكون موقع البيت على الناحية الأخرى . وإذا صح موقع البيت على الناحية الأخرى فإن النافذة لن تواجه أبدا سبيل بين القصرين . في نفس الوقت نجد أن وصف المؤلف للطريق يطابق الواقع بالنسبة لازدحامه إلى جهة اليسار . وخلوه من الحركة في الجزء الجنوبي . ولكن يعود الوصف ليصبح بعيدا عن واقع المكان ، عندما ننظر أمينة إلى سبيل بين القصرين ، ثم إلى منعطف حارة الحرفنقش ، وإلى بوابة حمام السلطان . ثم إلى المآذن ، إن من ينظر إلى هذه الأشياء لا بد أن يكون موقعه في منتصف الطريق تماما ، وليس خلف نافذة تقع في مواجهة سبيل بين القصرين .

في الفصل السابع ، يقول المؤلف :

«عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه الذي يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين ...»^(٢) .

وفي الواقع نجد سبيل بين القصرين أمام مسجد برقوق ، ويجواره قصر الأمير بشتاك ولا توجد متاجر في هذا الجزء ، بل إن الدكاكين تقع إلى الجنوب ، على مسافة حوالي ثلاثمائة متر في النحاسين ، في الفصل ١٢ . يصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد ،

« .. ثم انحى صوب الصاغة ، ومنها إلى الغورية ،

ومال إلى قهوة سى على ناحية الصناديقية ، وكانت شبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية وقد اصطفت بأركانها الأرائك ...»^(٤)

في الواقع نجد أن ترتيب الشوارع التي تحرك فيها كالاتي :

(الصاغة - الغورية - الصناديقية ..

أما مقهى سى على فلا يوجد على ناحية الصناديقية أى مقهى يحمل هذا الاسم حالياً أو خلال المائة سنة الأخيرة ، وإذا أخذنا بالمقهى في الرواية فإن الجالس فيه لا يمكن أن يرى الغورية من حارة الصناديقية ، إذا أنها بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذي كان محرا ضيقا في وقت أحداث بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذي كان محرا ضيقا في وقت أحداث الرواية ١٩١٨ ، ثم اتسع منذ عام ١٩٣٠ .

وفي الفصل «٢١» يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم ..

« .. النافذة التي تطل على حمام السلطان مباشرة .. »

وفي الواقع ، نجد أن حمام السلطان لا يقوم أمامه أى بيت . بل ما نجده هو قبر الصالح نجم الدين أيوب . إن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما ننظر إليه عائشة ..

وهكذا وقت ذاك الصباح فظل طرفها حائرا

ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفتى يواصل خفقاته حتى تراهى عن بعد «المتنظر» وهو ينعطف قادمًا من الخرنقش ..»

وإذا اعتبرنا - كما في الرواية وليس كما في الواقع - المنزل في مواجهة سبيل بين القصرين ، فمن الصعب للواقف فيه ، الناظر من خلف النافذة أن يرى حمام السلطان والسبيل معاً . إن دائرة الرؤية لا تتسع لهما معاً .

نلاحظ من خلال ، رصد حركة الشخصيات في واقع الرواية التخيلية ، ان المؤلف لا يلتزم الدقة عند وصف

التفاصيل ، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعي ، على العكس من ذلك ، فانه عندما يرسم الملاح العامة يصبح أكثر دقة في الفصل رقم ١٨ ، يمضي ياسمين عبر شارع الجمالية ، ثم يرى عطفة قصر الشوق ، ان الوصف عام ودقيق إلى حد ما ، إلى حد ما لأن قصر الشوق اسم يطلق على شارع يتفرع من طريق الجمالية وهو الذي اعتبره المؤلف عطفة (أى منحني) أما عطفة قصر الشوق في المكان الواقعي ، فتقع عند نهاية شارع قصر الشوق ، وتبدأ من مدرسة عبد الرحمن كنتخذاً الابتدائية ، وعندما تذهب أمينة لتزور مسجد الحسين مع كمال ، فإن الوصف العام للمكان يبدو صحيحا إذا قورن بالمكان الواقعي . انهما يغادران البيت إلى درب قرمز ، ثم ميدان بيت القاضي يتصدره مبنى قسم الجمالية ثم مدرسة خان جعفر الابتدائية ، ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين ، أن الوصف هنا دقيق والمكان المتخيل يطابق المكان الواقعي تماما ، والعالم التي ذكرها نجيب محفوظ موجودة حتى يومنا هذا . قسم البوليس ومدرسة خان جعفر ، وميدان بيت القاضي ، كذلك نجد أن الوصف العام يطابق الواقع في الفصل رقم (٤٠) عندما تنتقل الأسرة من بين القصرين إلى السكرية المجاورة لبوابة التولي ، ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبي لهذه البوابة الضخمة التي لاتنزل متبقية إلى يومنا هذا ، وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصلوا إلى عصرنا من بوابات القاهرة القديمة والتي كان عددها ثمان بوابات ،^(٥) وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة في مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذي مشت فيه أمينة وكمال من قبل ، لا يذكر نجيب محفوظ التفاصيل ، إنما يعبرون ميدان بيت القاضي ثم نراهم داخل المسجد . وفي نهاية «بين القصرين» تتحرك المظاهرة التي اشترك فيها فهمي من ميدان المحطة حيث محطة السكك الحديدية الرئيسية . وتتجه الى مدخل شارع نوبار ، ثم تقترب من حديقة الازبكية ، ويلوح ميدان الأوبرا ، وهنا ينطلق الرصاص ، ويقتل فهمي ، ان القارئ الذي لم يعاصر القاهرة خلال العشرينيات سيدهش ، إذ كيف تتحرك المظاهرة من ميدان المحطة إلى شارع نوبار ؟ وهو شارع يقع حاليا في منطقة السيدة زينب إلى الجنوب ، بينما يقع ميدان الأوبرا في وسط المدينة ، سيتساءل القارئ ، كيف تم المظاهرة بشارع نوبار قبل أن تعبر ميدان الأوبرا ،

قصر الشوق

.. تنتهى أحداث الجزء الأول في أبريل ١٩١٩ ،
وتبدأ أحداث الجزء الثانى «قصر الشوق» في يوليو ١٩٢٤ ،
أى تمر ست سنوات ، أصبح للشخصيات حركة مختلفة
داخل مدينة القاهرة ، تقدم بهم العمر ، وأصبح لكل
منهم علاقاته ، لهذا ستشمل حركتهم مناطق من المدينة لم
تذكر في الجزء الأول ، في بداية الفصل السادس يمشى
كمال الذى أصبح في سن المراهقة مع صديقه فؤاد ،
يمرون بقبر قرمز ، وهذا القبر يتردد ذكره في الثلاثية عدة
مرات ، والقبر حقيقى ويمتد تحت أحد المساجد الملوكية
القديمة . وتحيط به الأساطير ، ولكن نجيب محفوظ يخلط
بينه وبين قبر آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك ، وهذا القبر
يتكون من عدة منحنيات بعكس القبر الأول ، وإذا أخذنا
موقع بيت أحمد عبد الجواد في الاعتبار ، فإن نجيب محفوظ
يقصد القبر الثانى ، لكنه يطلق عليه اسم القبر الأول
البعيد عن مكان البيت .

يصل كمال وصديقه إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع
تحت الأرض . هذا المقهى كان موجودا حتى الثلاثينيات ،
ويبدو من وصف نجيب محفوظ له ، ومن ذكريات الرجال
المعمرين في المنطقة انه وصف دقيق^(٩) أزيل هذا المقهى
ومكانه الآن مجموعة مباني الأميرة شويكار القائمة حتى
الآن .

في نفس الفصل يرد ذكر الكلوب المصرى عندما يقول
كمال لصديقه ..

«ستذهب يوم الخميس القادم إلى الكلوب
المصرى لمشاهدة شارلى شابلن ، فلنلعب الآن
عشرة دومينو ..»

والكلوب المصرى فندق قديم لازال موجودا حتى الآن
بالقرب من مسجد الحسين ، ويضم الفندق فناء مكشوبا
كانت تعرض به أفلام سينمائية في الثلث الأول من هذا
القرن ، وأول عرض سينماتى قدم في مصر شاهده
المتفرجون في هذا الفندق عام ١٩١٠ .

في الفصل السابع يتجه أحمد عبد الجواد إلى :

«عوامة في نهاية المثلث الاول من طريق امباية ...»

وسيدلو نجيب محفوظ هنا كانه لا يعرف ترتيب الشوارع في
القاهرة ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، إذ أن اسم نوبار
كان يطلق على شارع إبراهيم باشا (ثم شارع الجمهورية
فيها بعد) وفي بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جده
إبراهيم باشا على شارع نوبار ، وأطلق اسم نوبار باشا على
شارع آخر صغير يبدأ من ميدان لاطوغل وينتهى في شارع
المبتديان ، وكان اسمه شارع الدواوين ، ونلاحظ في
الجزء الأول من الثلاثية إن حركة الشخصيات تتم داخل
منطقة القاهرة القديمة ، تمتد الحركة مرة واحدة عندما
يذهب ياسين مع زوجته إلى المسرح في الأزبكية ، لا نرى
أى وصف للمسرح ، إنما نرى ياسين في البيت بعد
عودته^(١٠) ، ثم تمتد الحركة إلى ميدان بيت المحطة حيث
تبدأ المظاهرة^(١١) . ويبلغ عدد فصول الرواية ٧١ فصلا ،
تدور الأحداث فيها كالاتى :

- ٤٠ فصلا في منزل أحمد عبد الجواد
- ١٢ فصلا في دكان أحمد عبد الجواد الذى يبعد نصف
كيلو متر عن البيت
- ٨ في الطرق بمنطقة الجمالية وابتعد نقطة تبعد عن
المنزل وصلها أحد شخصيات الرواية ٣ كيلو متر .
(فهى في ميدان المحطة)
- ٣ فصول داخل بيت زيبدة العمالة يبعد كيلو واحد عن
بيت احمد عبد الجواد
- ٣ فصول في بيت ام امينة بالخرنقش يبعد نصف كيلو
عن بيت احمد عبد الجواد
- ٣ فصول في بيت السكرية ويبعد حوالى اثنين كيلو
متر
- ١ فصل في بيت محمد رضوان المجاور لبيت احمد عبد
الجواد
- ١ فصل في مسجد الحسين الذى يبعد حوالى كيلو متر
واحد فقط^(١٢)

وفي الجزء الأول يسافر أحمد عبد الجواد إلى مدينة
بور سعيد ، وهى المرة الوحيدة التى يسافر فيها خلال
أحداث الثلاثية كلها . لكننا لا نرى الطريق إلى
بور سعيد ، ولا يذكر المؤلف أى تفاصيل فيها عدا خروج
أحمد عبد الجواد من البيت ثم عودته ..

١٣	فصلا في بيت أحمد عبد الجواد بين القصرين
٨	فصول في ضاحية العباسية . قصر آل شداد
٤	فصول في دكان أحمد عبد الجواد بالنحاسين
٧	فصول في العوامة أو الطريق المحاذي لنهر النيل
٢	فصلان في السكرية
٢	فصلان في وجه البركة
٣	فصول في بيت ياسين بقصر الشوق
١	في مقهى أحمد عبده
١	في بيت محمد رضوان
١	المهرم
١	في مسجد الحسين
١	بيت زيدة العالمة

ونلاحظ أن منطقة قصر الشوق التي يجعل الجزء الثاني اسمها لا تختل من أحداث الرواية إلا ثلاثة فصول ، ويرجع ذلك إلى سبب طريف ، وهو أن الثلاثة كانت في الأصل رواية واحدة ضخمة عنوانها بين القصرين ، وكان مستحيلا من الناحية العملية أن تصدر في كتاب واحد ، وطلب الناشر من المؤلف أن يقسمها إلى ثلاثة أجزاء ، وبالفعل قسمها المؤلف إلى ثلاثة أجزاء ، وأعطى كل جزء اسما منفصلا^(١)

السكرية

تبدأ أحداث الجزء الثالث في يناير ١٩٣٥ ، وتنتهي في صيف ١٩٤٤ ، يمر الزمن وتقدم الشخصيات في العمر ، وتوسع حركتهم في مدينة القاهرة ، وتظهر أماكن لأول مرة .

في بداية الفصل الرابع . كمال يركب الترام ، متجها إلى بيت الأمة ، بيت سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ ، والبيت موجود حتى الآن ، يغادر كمال سرادق الاحتفال ، إلى شارع القصر العيني ، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية بميدان الاسماعيلية (أصبح اسم الميدان الآن ميدان التحرير) ، ويظهر مقهى أحمد عبده مرة أخرى في الفصل (٦) حيث يجلس كمال مع صديقه اسماعيل طيف ، وفي الفصل السابع يجلس ياسين في مقهى .

وتوجد بالفعل عوامات في هذه المنطقة كان بعضها يستخدم للهو وقضاء أوقات المتعة ، وسوف يتردد أحمد عبد الجواد على هذه العوامة عدة مرات ، في الفصل الثامن يرى أحمد عبد الجواد في حارة الطوايط نزوية حبيته العالمة ، والحارة موجودة حتى اليوم بجوار مسجد الحسين وتؤدي إلى شارع الجمالية ، وفي القرن الماضي كانت مسقوفة بأغصان الشجر ، ولهذا استقرت بها بعض الطوايط ، ومن ثم سميت بحارة الطوايط .

في الفصل ١٤ ، يذهب كمال إلى العباسية ، يصف نجيب محفوظ الطريق بشكل عام ، شارع الحسينية ، ثم شارع العباسية ، ثم الوائلية ، ثم شارع السرايات ، وهذه الشوارع كلها موجودة بنفس الأسماء حتى الآن ، ولكن المعالم التي وصفها المؤلف تغيرت ، كانت العباسية في زمن الرواية ضاحية هادئة ، مليئة بالحدائق والأشجار ، والقصور الكبيرة كانت مقر السكن الأثرياء ، والطبقة الراقية ، لقد تغير الوضع الآن ، فالعباسية حاليا منطقة شعبية ، مزدحمة ، أما القصور فقد زالت تماما ، وقصر آل شداد الذي يصفه نجيب محفوظ كان قصرا حقيقيا ولكن اسم الأسرة في الواقع يختلف عن الرواية . أزيل القصر ومكانه الآن عمارتين حديثين^(٢) . في الفصل (١٧) يخرج كمال مع حسين شداد وشقيقته عايدة ، ويدور ، إلى الهرم للترعة ، تنطلق السيارة من العباسية ، إلى السكاكيني ، ثم إلى شارع الملكة نازلي (أصبح اسمه الآن شارع رمسيس) إلى الزمالك ، ثم طريق الجيزة ، إلى سفح الهرم الأكبر ، ثم أبو الهول ، والطريق من العباسية إلى الهرم مطابق للواقع ، ولا يصفه نجيب محفوظ بالتفصيل ، إنما يذكر الملامح العامة فقط . ثم يذهب كمال إلى وجه البركة في الفصل (٣٥) ، والمكان حقيقي كان اسمه بالعامية (وش البركة) ، وكله خصص للدعارة التي كانت مباحة في العشرينيات وحتى عام ١٩٤٩ ، ويرتبط بوجه البركة شارع آخر اسمه درب طياب ، والمكانين حقيقيين ، ولا يظهران في الرواية إلا بعد مرور كمال بأزمة عاطفية حادة . تؤدي به إلى الخمر ، والتعرف على المرأة كجسد في هذا المكان الذي يقع بالقرب من حديقة الأزبكية في وسط المدينة ، يتكون الجزء الثاني «قصر الشوق» من ٤٤ فصلا .

«من هذا الموضع الدائق ترى الغادى والرائح ، من شارع فاروق واليه ، ومن الموسيقى واليه . . ومن العتبة واليه» (١٧)

ويبدو أن موقع المقهى بميدان العتبة ، لم يذكره المؤلف بالاسم ، أما شارع فاروق فلا زال موجودا حتى الآن (أصبح اسمه شارع الجيش) ، وشارع الموسيقى لم يتغير اسمه حتى الآن .

في الفصل (٨) يمشى رضوان ابن ياسين في الغورية ، يمر بالسكركية ، يجتاز بوابة المتولى ، ثم يميل إلى الدرب الأحمر ، والمكان الأخير يذكر لأول مرة في التلاية ، هناك مكان آخر مرتبط بحركة رضوان يذكر أيضا لأول مرة ، إنه ضاحية حلوان التي تقع جنوب القاهرة على بعد ثلاثين كيلو مترا ، حيث يتردد رضوان على بيت عبد الرحيم باشا عيسى الذي كانت تربطه به علاقة شاذة (١٨) ويذكر نجيب محفوظ شارع النجاة في حلوان حيث يقع قصر عبد الرحيم باشا ، وقد بحث طويلا عن اسم هذا الشارع فلم أجده الآن ، ولم يكن هناك شارع بهذا الاسم في زمن الرواية ،

في الفصل (١٥) يذهب كمال إلى مجلة «الفكر» ، ويجد نجيب محفوظ بدقة شديدة

«كانت مجلة الفكر تشغل الدور الأرضي بالعمارة رقم ٢١ بشارع عبد العزيز . .»

يتفرع شارع عبد العزيز من ميدان العتبة ولا زال يحمل نفس الاسم ، لكن المبنى الذي حدده نجيب محفوظ - وتلك المرة الوحيدة التي يذكر فيها عنوانا بهذه الدقة - لا توجد ولم توجد به أى مجلة .

إن كمال يذهب الى بيت للدعارة في عطفة الجوهري ، المتفرعة من شارع الموسيقى ، وهذه العطفة لا وجود لها في الواقع (١٩) وفي الفصل رقم (٢٠) نجد أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم في جامعة القاهرة بالحيزة (٢٠) ثم نجد أحمد شوكت في مكتبة الجامعة مرة أخرى في الفصل (٢٥) ، حيث يتعرف إلى زميله علوية صبرى (٢١) وسوف تؤدي علاقتها إلى زيارة يبتها في ضاحية المعادى ، والمعادى تقع إلى جنوب القاهرة بحوالى خمسة عشر كيلو

مترا ، (٢٢) نجد كمال في جامعة القاهرة التي تذكر للمرة الثالثة والأخيرة في التلاية كلها ، (٢٣) في الفصل رقم (٣٠) يمشى كمال في شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب ، ويصف نجيب محفوظ الزحام ، وجنود الاحتلال البريطاني ، أصبح إسم شارع فؤاد الآن شارع ٢٦ يوليو ، ويضطر كمال أثناء مشيه للاختباء في مقهى ركس (٢٤) ، ومقهى ركس كان موجودا في الواقع وأزيل في أواخر الخمسينيات ، في الفصل (٣٦) تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز ويضطر كمال إلى حل والده ، وقد سبق أن أشرت إلى أن القبو الذي يذكره نجيب محفوظ في الرواية هو قبو آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك الأثرى ، ولجوء الأسرة إليه أثناء الغارة الجوية يؤكد هذه الملاحظة ، إذ أن منزل الأسرة كما يصفه المؤلف ، أقرب إلى قبو الثان من قبو قرمز ، في بداية الفصل (٤٠) نجد كمال مع صديقه رياض في مقهى خان الخليلي ، الذي شيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض .

«كانت قهوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين ، ثم تمتد طولا في شبه عمر تصف على جانبيه الموائد ، وينتهي بشرقة خشبية تطل على خان الخليلي الجديد . .» (٢٥)

يرصد نجيب محفوظ أحد معالم التغيير التي حدثت بالمنطقة ، والمقهى الذي يصفه مقهى حقيقى كان موجودا بنفس الوصف الذي ذكره المؤلف حتى عام ١٩٦٩ ، عندما هدم ، وشيد بناء حديث ، احتل فيه نفس المقهى مكانا جديدا ، ولكن تصميمه اختلف بالطبع ، غير أن نجيب محفوظ ذكر المقهى باسم «خان الخليلي» بينما كان إسمه في الواقع ولا يزال ، «مقهى درويش» ، وهو قائم حتى الآن في مقره الجديد .

يذهب كمال إلى قاعة إيوارات الملحقة بالجامعة الأمريكية ، وهناك يرى بدور شقيقة عايدة التي احبها في صدر شبابه ، تذكر القاعة مرة واحدة ، وهي قاعة موجودة في الواقع ولا تزال ، ومداخلها يطل على شارع الشيخ ريحان (٢٦) ، ثمة مكان آخر يذكر مرة واحدة هو حديقة الشاى بحديقة الحيوانات ، حيث يلتقى أحمد شوكت بصديقه سوسن حماد ، والجلابية مكان حقيقى يوجد حتى الآن .

١	فصل	حديقة الشاى
١	فصل	حانة النجمة
١	فصل	قسم الجمالية

يتقدم الزمن داخل الرواية ، وتوسع المساحة التى تظهر من المدينة ، ومن خلال وصف نجيب محفوظ ، تسجل الرواية ملامح القاهرة التى تغير الكثير منها الآن ، بدءا من بيت أسرة أحمد عبد الجواد ، الذى كان يعد نموذجا لسكن الأسر المتوسطة فى القاهرة القديمة ، اختفى ذلك تماما الآن ، وحلت المباني ذات الطوابق المتعددة ، وحتى المقاهى التى أزيل بعضها ، وأسواق الشوارع التى تغيرت ، ثم وصف وسائل مواصلات انقرضت ، مثل «سوارس» التى يتردد ذكرها عدة مرات ، و«سوارس» كانت عربات تجرها الخيول يمتلكها يوناني ، وقد ظلت حتى بداية الخمسينيات ، كما يذكر بعض معالم التطور بالمدينة ، مثل إدخال مواسير المياه^(٢٤) ، لقد وصف نجيب محفوظ الخطوط العريضة لمدينة القاهرة بدقة ، ولكنه لم يلتزم هذه الدقة عند التطرق إلى التفاصيل ، ولكن الذى لا شك فيه أنه استطاع من خلال تركيزه على الحياة الداخلية للشخصيات أن يمسد أسلوب الحياة القاهرى والذى ساد فترة طويلة ، ولا تزال بقاءه فى حياتنا ..

القاهرة : جمال النيطان

أسماء الشوارع التى ورد ذكرها فى الثلاثية

وأسمائها الآن

(الاسم القديم)	(الاسم الحالى)
● شارع بين القصرين	شارع المعز لدين الله
● ميدان المحطة	ميدان رمسيس
● شارع نوبار	شوارع الجمهورية
● ميدان الاسماعيلية	ميدان التحرير
● شارع فؤاد الاول	شارع ٢٦ يوليو
● شارع الملكة نازلى	شارع رمسيس

يلتقى كمال مرة أخرى بيدور فى شارع ابن زيدون ، ثم يمشى معها الى شارع الجلال ، ثم إلى شارع الملكة نازلى ، الشارعان الاول والثانى لا وجود لهما فى الواقع ، أما شارع الملكة نازلى فاسمه الآن شارع رمسيس^(٢٢) . عند تقاطع شارعى شريف وقصر النيل يلتقى كمال فجأة بصديقه حسين شداد ، ثم يجلسان بمقهى رترز^(٢٣) ، لا يزال الشارعان يحفظان باسميهما حتى الآن ، أما مقهى ريتز فكان مقهى حقيقيا يقع فى مواجهة البنك الاهلى المصرى ، ثم أزيل فى أواخر الأربعينيات .

وهكذا نلاحظ أن الأماكن التى تظهر من مدينة القاهرة فى الجزء الثالث أكثر تعددا ، ويرجع ذلك إلى حركة الشخصيات داخل المدينة ، ونلاحظ أن أسرة أحمد عبد الجواد محور الرواية عندما كانت متماسكة ، كانت الأماكن فى الجزء الاول محدودة لا تتجاوز منطقة القاهرة القديمة ، ثم اتسعت الحركة فى الجزء الثانى مع نمو الشخصيات وتقدمها فى العمر وفى الجزء الثالث يصبح إيقاع الزمن أسرع ، وحركة الشخصيات ، ويستتبع هذا العديد من التنقلات فى المدينة ، وبالتالي تظهر أماكن جديدة ، تتكون السكينة من أربعة وخمسين فصلا ..

١٢	فصلا	بيت بين القصرين
١٢	فصلا	بيت السكينة
٨	فصول	الطريق
٤	فصول	المقاهى
٣	فصول	الجامعة
٣	فصول	حلوان
٢	فصلان	مجلة الفكر بشارع عبد العزيز
١	فصل	دكان أحمد عبد الجواد
١	فصل	مجلة الإنسان الجديد بغمرة
١	فصل	الوزارة حيث يعمل ياسين
١	فصل	ضاحية المعادى
١	فصل	بيت الدعارة
١	فصل	قبو قرمز
١	فصل	قاعة ابوارت



المراجع :

- ١٠ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيطنى - دار المسيرة - بيروت
- ١١ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيطنى - دار المسيرة - بيروت
- ١٢ - السكرية ص ٥٣ .
- ١٣ - السكرية ص ٦٥ ، ص ١٣١ ، ص ٢٨٦ .
- ١٤ - السكرية ص ١٠٤ .
- ١٥ - السكرية ص ١٢٥ .
- ١٦ - السكرية ص ١٥٣ .
- ١٧ - السكرية ص ١٧٣ .
- ١٨ - السكرية ص ٢٤٥ .
- ١٩ - السكرية ص ١٨٥ .
- ٢٠ - السكرية ص ٢٢٦ .
- ٢١ - السكرية ص ٢٣٧ .
- ٢٢ - السكرية ص ٢٦٢ .
- ٢٣ - السكرية ص ٢٦٣ .
- ٢٤ - بين القصرين ص ١٧ .
- ١ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيطنى - دار المسيرة - بيروت .
- ٢ - بين القصرين ص ٦ .
- ٣ - بين القصرين ص ٣٩ .
- ٤ - بين القصرين ص ٧٣ .
- ٥ - البوابات الثلاث الاخرى ، هي بوابة الفتح ، وبوابة النصر ، وبوابة البرقية .
- ٦ - بين القصرين ص ٣٢٤ .
- ٧ - بين القصرين ص ٥١١ .
- ٨ - راجع الفصل الثانى الخاص بالمكان فى الدراسة الممتازة التى قامت بها الدكتور ميسرا قاسم استاذة الادب العربى بالجامعة الامريكية . عنوان الدراسة . «الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر - دراسة مقارنة تطبيقا على ثلاثة نجيب محفوظ» ..
- ٩ - قصر الشوق ص ٧٥



لست أستطيع إلا أن أعتبر هذا الكتاب واحداً من أهم ما صدر في كتاباتنا المعاصرة من كتب في حقل البلاغة ، وحقل النقد العربى أيضاً . فهو كتاب طموح يحاول أن يربط الحاضر بالماضى ربطاً نظرياً وتطبيقياً في آن واحد ، ويحاول أن يقدم التنظير البلاغى في رقة ولطف تزيج عنه أعباء الاصطلاحات التى جعلته علماً معمى عند الكثيرين من شدة الأدب ، بل والكثيرين من الدارسين أيضاً ، ويحاول في نفس الوقت أن يقدم التطبيق النقدى في دقة العلم التجريبي المعمل ، وبأدواته أيضاً .

وإن كانت علوم البلاغة علومًا عربية أصيلة ، واكبت في نشأتها ظهور التعبير العربى الشعرى والثرى منذ البداية ، وتحولت بالتدرج من مقولات نقدية مبسرة ، وأحكام تذوقية نظرية ، إلى قواعد وأسس أفرزت لنا علوم البلاغة التى تعنى بالشكل والمعنى معا ، والتى تعنى

مدخل إلى

علم الأسلوب

فاروق خورقة

وطغى علم الأسلوب على الدراسات الأدبية . في أواسط هذا القرن ، حتى أصبح هو العلم الأساسى في الدراسات الأدبية الغربية ، على تعدد لغات الغرب ، واختلاف ادابه وإبداعه

بالإبداع والتلقى معا ، والتى تعنى بالقول وما حوله معا . ثم تفتنت هذه العلوم وتحدت ، وإن تعددت فيها المذاهب والاتجاهات إلا أنها غدت علوماً لها قوانينها وأدواتها المحددة .

وكان الأساس للكثير من المذاهب النقدية الطاغية كالبنيوية التى اجتاحت دراسات العصر ، ثم أطلت بوجهها على الدراسات الأكاديمية العربية مؤخرًا ، وراحت تؤثر فيها تأثيراً حاسماً وفعالاً . وكالمعاد كان تأثيرها صحياً في بعض الأحيان ، إذ أضاف العلم أدوات جديدة في أيدي الدارسين العرب ، ورؤى جديدة أمام النقاد العرب . كما كان تأثيراً غير صحى في أحيان كثيرة ، إذ ليس النسخة الجديدة ، أو الموضة التى تحتاج دنيا النقد

وإن كانت علوم البلاغة هذه علومًا عربية أصيلة وقديمة أيضاً ، فإن علم الأسلوب علم واقد نشأ في أحضان علوم اللغات الأوربية ، وفي ظل نحوها وأدبها ، وتطور علوم الدراسات الإنسانية فيها . وبدأ في أحضان علوم اللغة ، ثم استقل فرع منه باللغة ، وارتبطت باقى فروع البلاغة والنقد الأدبى ، والتمزمت بعضها بقواعد البلاغة والنقد الموروثة ، بينما ارتبطت أخرى بعلوم الإنسان والاجتماع والحفريات الإنسانية والحضارية .

الأدب العربي في أحيان كثيرة دون تمثل كامل للدلالات هذه الصرخة وحقيقتها وأصولها

ومن هنا يأتي كتاب «مدخل إلى علم الأسلوب» بشقيه النظري والتطبيقي ليؤصل عند الفاهمين فهمهم ، وليضع أمام الشادين مفاتيح العلم الجديد ، رابطاً إياه بأصولنا البلاغية القديمة ، في ثقة الدارس ، وتطلع المرء ، واستشراف الناقد . . . ويضول الدكتور شكرى محمد عياد في مقدمته لهذا الكتاب :

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحدائث أو التحديث ، فضلاً عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية ، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثها اللغوي والأدبي ، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الهى ، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذى يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية ، وقراءة التاريخ قراءة عصرية .

وهذا الطموح عند الكاتب يواكب عملية التجديد المستمرة لبناثنا الفكرى والثقافى ، ويؤكد أيضاً ما تلتزم به هذه العملية من ضرورة الارتباط بالتراث الأصيل لثقافتنا . فليست المسألة هى الجرى وراء كل ما هو جديد ، لإثارة الدهشة ، وإرضاء حب التفرّد والتعالى عند البعض ، بهدم القديم ، ومعاملة بازدراء وترفع ، والارتقاء في أحضان ثقافة الغرب دون تبصر أو وعى ، وإنما المسألة هى دائماً محاولة تعديل المسار بما يضيق إطار المواكبة العقلية والعلمية والتذوقية للعالم من حولنا ، مع الإحساس بضرورة وحتمية الإبقاء على الجذور الأصلية وتغذيتها بالجديد دون هدمها . ويقول الدكتور شكرى في نفس المقدمة :

«والخفصم الذى يحاول الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة المظلمة ، ولكنه القوضى البلاغية - بل اللغوية - التى شاعت بيننا في السنوات الأخيرة ، ولا سيما بين أدباء الشباب . فهؤلاء عازمون - كما يبدو - على

تحطيم كل بلاغة مأثورة ، ولكنهم عاجزون - في الوقت نفسه - عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة . وهذا الكتاب يود أن يقول لهم : إن تجديد اللغة الفنية ليس أمراً هيناً ، وإن وراء كل عمل أدبى جيد جهداً هائلاً في الصياغة اللغوية ، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر ، كما يعتمد على الشعور ، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها . . .»

والكتاب بعد قسمان : قسم نظرى باسم «نجوم نظرية الأسلوب» ، وقسم ميداني باسم «الدراسة التطبيقية» . لو والقسمان متكاملان . ولعلها أول مرة يتقدم فيها دارس للبلاغة العربية بالنظرية المشرحة والمطبقة في تؤدة على نماذج مختارة بعناية . وهو يريد من الدراسة التطبيقية أن تصحح المبادئ النظرية التى شرحها وأوضحها في القسم الأول (عاديات في القراءة) . كما يريد أن يؤكد أهمية دراسة النصوص لتحويل الدراسة الأدبية إلى (دراسة حبة خصبة) .

ويبدأ القسم النظرى بفصل عن «فكرة الأسلوب عند الأدياء» ، يحاول الكاتب فيه تعريف كلمة (الأسلوب) . حيث يجد أنها كلمة مطاطة ، تحمل الدلالة على طريقة ترتيب الكلمات كما تحمل الدلالة على المعانى التى تؤدبها هذه الكلمات . وهى أيضاً تحمل في استعمالها دلالة على قيمة أدبية بذاتها ، وعلى نوع من التميز الذى يجعل لكل أسلوب خصائص بذاتها . ولكن الكلمة دلت عندنا فترة من الزمن على اللغة المتصنعة والمنمفة ، وكان لابد لنا من الخروج من دائرة هذا التحديد الذى يجمد الإبداع الأدبى ، إلى إدراك أن الأسلوب روح وشخصية ، وأن كل مبدع له أسلوبه الخاص الذى يعكس شخصيته الأدبية متأثرة بموقفه من الحياة والتراث ، وقضايا عصره ومجتمعه . والكاتب يستعرض أفكار هذا الفصل من خلال كتابات توفيق الحكيم عن الأسلوب في (زهرة العمر) ، ومن خلال كتابات العقاد عن الأسلوب في (مراجعات في الآداب والفنون) . . . وهما مما يثيران في مطلع القرن هذا القلق الذى انتاب كتاب هذه الفترة في تعريف الأدب نفسه ، وهل هو الكلام الجميل المنمق ، والأسلوب الذى تطبق عليه شروط البلاغين القدماء ، أم

جميعاً هو سبب تمرد العصر على مقولات البلاغة العربية القديمة وجودها ، ودفع أصحاب النقد الحديث إلى الابتعاد عن النظر البلاغي واللغوي في تعاملهم مع النصوص الأدبية ، ويؤكد هذا المعنى قول الدكتور شكرى :

«ولعل اضطراب هؤلاء - يعنى أدباءنا المعاصرين - أمام كلمة الأسلوب - راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التى قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين ، ولكنهم أخطأوا حين أسألوها الظن بكل فلسفة لغوية ، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وفروا إلى فضاء «النقد الأدبى» يسرحون فيه ويهرحون» . .

وهذا الحكم القاسى من الكاتب على نقاد العصر ربما كان له ما يبرره من كثرة الشطحات والانحرافات التى ظهرت عند الكثيرين من النقاد الذين أغفلوا الدراسات البلاغية ، ولكنه يعود في غالب الأمر عندنا ، إلى ما أثقل كاهل البلاغة العربية من اصطلاحات جامدة ، وأحكام حادة تريد أن تدخل النص الأدبى في قوالب جامدة ، بل وتتغافل في كثير من الأحيان ، عن الجزء الحى من النص الأدبى الذى هو نفس كاتبه ذاته ، كما لا يخفى على الكاتب أن هذه القواعد لا تستطيع أن تستجيب استجابة سريعة ووافية بما يطلبه الناقد المعاصر من النص الأدبى ، فليس من ناقد يبحث الآن عن دقة الإصاغة ، ومطابقة مقتضى الحال ، والفصاحة والجزالة إلى آخر ما يمكن أن تقدمه لنا علوم البديع والمعانى والبيان . ولعل الكاتب قد أدرك كل هذا ، بل هو يدركه لأنه من أخصب وأنشط نقاد العصر ، فاستدرك يقول :

«وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة ، فإننا نعيد الأمر إلى نصابه ، ولكننا نستبدل من علم لغوى صلب ينكر الدافع ويتجاهله ، إلى أن يكسر الواقع ، علماً لغوياً يستمد قواعده من الواقع ، ليعود أقدر على التأثير فيه»

هو الموضوع نفسه من خلال الكاتب ، بمعنى : هل هو شىء منفصل عن الكاتب كصناعة وحرفة ، ويضمنه أفكاراً ومعانٍ ما . . أم هو شىء عضوى مرتبط بالكاتب ارتباطاً أساسياً وحيوياً ، ولا يمكن الفصل بينهما من ناحية ، ولا بينهما وبين الموضوع من ناحية أخرى ؟ وبمعنى آخر : هل الأسلوب هو لغة الأدب ، أم هو الأدب نفسه . . ؟

ويقول في ختام هذا الفصل :

«فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً ، اضطربت بين حقيقة كونها فناً ، وحقيقة كونها لغة . ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين : إما من طرف الفن ، أو من طرف اللغة . وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن ، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً ، ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هى آثار لغوية ، ولذلك ظل بمنزلة عن النقد الأدبى إلا فيما ندر ،بقى إذن أن نجرب الطريق الأخير ، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة»

وبهذه العبارة يمهد للفصل الثانى من هذا القسم النظرى وعنوانه «علم اللغة وعلم الأسلوب» . ويناقش في هذا الفصل نظرة القدماء إلى اللغة التى افترضت فيها الثبات (وعلى هذا الأساس قام منهجهم العلمى كله) . ووقفوا عند (عصور الاحتجاج) قبل أن يختلط العرب بالأعاجم فتفسد ألسنتهم ، فجمعوا المتون ، وقعدوا النحو ، وما جاء بعد هذا دخيل ومستحدث ، منه (المعرب والدخيل والمصحف والمعرف والملاحون) . وفعل النقاد مثلهم (فكانت عصور الاحتجاج إلى اللغة هى نفسها عصور الاحتجاج في الأدب) . . فظهرت فكرة عمود الشعر ، وتحدت النظرات البلاغية ، وتقولبت علوم البلاغة العصرية . وبلغ آخر تطوُّرهم في قول ابن حازم القرطاجنى : (الأسلوب هيئة تحصل في التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل في التأليفات اللفظية) إلا أن هذا الموقف الجامد من أصحاب اللغة وأصحاب النقد

بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها ، بل يتم أيضاً بصورها المختلفة واستعمالها المختلفة في العصر الواحد) . وهو إلى هنا يصلح مسار اللغة ، ويربطها كما قلنا بالدراسة الأفقية إلى جوار الدراسة الرأسية التقليدية ، إلا أنه يتقدم خطوة أخرى في إضفاء الحيوية على دراسته اللغوية ، فراح يرصد الاستعمالات الجارية ، أي الحديثة والمتداولة ، غير مكتف بالتراث المدون .

ولكن هذا العلم حين دخل هذا الميدان الجديد ، وجد نفسه كما يقول المؤلف : (مواجهاً بظاهرة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة) . . ومن هنا نبعت فكرتان : (الأولى هي التمييز بين اللغة التي هي رموز متعارف عليها من الرموز التي يتقاهم بها الناس ، وبين القول الذي هو صورة اللغة المحققة في الواقع مما يتقاهم به الناس ، وبين القول الذي هو صورة اللغة المحققة في الواقع من استعمال فرد معين في حالة معينة . . والفكرة الثانية هي أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف) . . وهو هنا يعنى الجنس والسن والحرفة والبيئة الاجتماعية ، كما يعنى اختلاف القول في المناسبات الاجتماعية المختلفة ، وهذه الاختلافات كلها (تتشرك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير) . . وعلماء الأسلوب يحاولون النفاذ من خلال التعبير القولي إلى تحديد هذه الاختلافات تحديداً لا يدخل في البحث عن الدلالات الوجدانية التي تكمن وراء القول . وهذا هو الاختلاف بين علم الأسلوب ونقاد الأدب الأسلوبيين . فأصحاب علم الأسلوب يرون كما ينقل المؤلف عن شارل بسالي مؤسس علم الأسلوب الفرنسي قوله :

إن علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدياء لهذه التأثيرات الوجدانية ، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر ، أو للشخصية التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي . فمثل هذه الاسئلة خارجة عن عمل المدارس الأسلوبية وينبغي أن تظل من اختصاص الناقدين .

هذا الاعتراف من جانب الدكتور شكرى عياد ، بعدم موادة القواعد البلاغية القديمة للعصر ، ينفي عن النقاد تبهما كثيرة توجه إلى نقاد العصر ، كما أنه يؤكد عجز البلاغة عن مسايرة (الواقع) - وهي كلمة طموحة جداً - وعن الوفاء باحتياجات نقد العصر ليواكب أدب العصر .

ويحدد المؤلف موقفه من علم اللغة عند الغرب ، فيؤكد أنه لا يقصد علم اللغة القديم عندهم ، فهو لا يختلف في جموده عن علم اللغة عندنا في شيء ، وإنما هو يشير إلى ظهور النظرة التاريخية المقارنة التي عادت بالدراسات اللغوية إلى افتراض من وجود اللغة (الإنديوأوروبية) التي هي الأصل في لغاتهم المتعددة ، التي يقارنونها بمجموعة لغوية أخرى هي المجموعة السامية ، ليعيدوا الأصل في اللغة ، وفي القيم الفكرية كلها إلى الإنسان . . ومحاولاتهم إخضاع هذه الدراسات اللغوية إلى قواعد العلم التجريبي ، وربط الدراسات اللغوية بالدراسات المهمة بدراسة المجتمعات الإنسانية ، كنظم متكاملة أثناء تطورها التاريخي . ثم يقف عند (الانقلاب الثاني في علم اللغة على يد العالم السويسري فرديناندرى سومبر - ١٨٥٧ - ١٩١٣ - الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلاً ، فتؤدي إلى التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات) .

فالدكتور شكرى إذن يشير بوضوح إلى علم اللغة الحديث وهو علم غربي خالص تعامل فيه اللغة على أنها نظام اجتماعي حتى متكامل (يستخلص من أقواله الناس لا من الكتب فحسب) . . ويدين لعلماء الأنثروبولوجيا ودراساتهم الميدانية في المجتمعات البدائية . وهو علم يدرس اللغة أفقياً ، ويضيف هذه الدراسة إلى الدراسة الرأسية التقليدية القديمة . . وهذا العلم - كما نرى يبحث في الثبات اللغوي والتغير اللغوي في آن واحد . ويبحث في اللغة من حيث هي نظام مستقل عن الفرد والموقف ، ثم من حيث هي نظام مرتبط بالفرد والموقف . . ولعل هذا هو - كما يقول المؤلف - هو الذي دعا إلى قيام علم جديد (وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يعنى به نقاد الأدب) . . وهو علم لا يقوم فقط على الاهتمام

الأسلوب ، من حيث هو علم تحكمه القواعد والقوانين فقط - يدخل الناقد كروية وكتنوق وكخبرة ، في عملية تحليل النص . إذ أننا ، وقد أمنا بضرورة التحرر من القاعدة لمواجهة (الانحرافات) ، نترك الأمر مرة أخرى لذاتية الناقد وخبرته وتذوقه ، مهما تحايلنا على الأمر ، أو اخترنا لوصفه أى عبارة نقفل من هذه الختمية الواضحة . ونحن هنا نعود إلى النقد الانطباعي ، ولو من باب خلفي ، ويدرك الدكتور شكرى عياد هذه الحقيقة ، فيسرع إلى القول بأن (الفرق بين الناقد الأسلوب ، والناقد الانطباعي ، هو أن الأول أكثر موضوعية لأنه ينطلق من تحليل للنص المكتوب ، قائم على مبادئ علمية ، في حين أن الثاني ينطلق من مشاعره الخاصة إزاء العمل) .

الفرق إذن في الدرجة ، لأن العلمية في الأول لابد أن تسوقها قدرة تدقيق ، وخبرة خاصة ، منها مشاعر الناقد الخاصة بالدرجة الأولى . ولأن الثاني تحكم مشاعره الخاصة هذه تربيته العلمية والتدقية التي لاشك قد كونتها قواعد علمية إلى درجة ما ، حقيقة قد يختلف المهاد العلمي للناقد من علم إلى علم ، فهو مرة علم النفس ، ومرة علم الاجتماع ، ومرة علم من علوم الأنثروبولوجيا ، ومرة علم الجمال ، إلا أن الذي لا شك فيه أن علم اللغة أصل في ثقافة أى ناقد ، أيا كان المنهج العلمي الذي يخشاه لنقده . . والذي لا شك فيه أيضاً أن هناك عوامل غير الأسلوب تتحكم في الناقد وتحليله وأحكامه . . والدكتور شكرى عياد أميل في اعتقادي - إلى اعتبار النقد الأدبي ضرورة ، ولكنه يحتاج إلى علم الأسلوب لتكتمل له أدواته .

ومن هنا كان المدخل إلى الحديث في الفصل الرابع عن «علم الأسلوب وعلم البلاغة» والكتاب باديء ذي بدء ، يؤكد على التشابه بين العلمين في الميدان والمادة والوسيلة أيضاً . فقد مهدت علوم البلاغة الطريق أمام علم الأسلوب ، إذ أن علم البلاغة بحث في دلالات الألفاظ والتراكيب اللغوية ، لا من حيث دلالاتها النحوية والمعجمية فحسب ، وإنما من ناحية دلالاتها الجمالية والوجدانية أيضاً ، ولكن الدكتور شكرى يسمى حصيلة علم البلاغة في هذا الميدان بأسم : (الخصيلة الوافرة

ومن هنا اختلف علم اللغة الحديث ، أو علم الأسلوب عند اللغويين ، عن علم الأسلوب عند النقاد ، الذين يتخطون مرحلة الوقوف عند البحث اللغوي إلى مرحلة استخدام قواعد اللغة الحديثة في الكشف عن أسرار النص الأدبي .

ومن هذه النقطة بالذات يدخل المؤلف إلى الفصل الثالث في هذا القسم ، والذي أسماه (علم الأسلوب : النقد الأدبي ، تاريخ الأدب) . . ليوضح أن اللغويين لا يتقنون نصوصهم التي يدرسونها من النصوص الأدبية ، وإنما هم يعمدون إلى النصوص العادية ، وهم يفضلون الأنواع البسيطة من الاستعمالات القولية . وهم بهذا يستخرجون القواعد من الظواهر النصي مهما كانت الأسس العلمية التي على أساسها يملكون النص (وفي كل هذه الأنواع من التحليل اللغوي يقف المحلل دائماً عند ظاهرة اللغة . أما الناقد الأدبي الذي يستخدم التحليل اللغوي فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه الوقوف عند ظاهره . فلو ظل واقعاً عند الظاهر لما وصل إلى شيء مهم . .) وحتى لو اهتم الدارس اللغوي بنص أدبي فهو يحاول استخراج الصورة الكاملة للنص أو للكاتب ، ونظراً للتأنيث التي يصل إليها في انتظار الناقد الأدبي الذي يستخرج منها الدلالات الفنية . ويحاول أن يجد (الاختيارات) اللغوية التي لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها في أداء موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي . وهو يولي (الاختيارات المتطرفة) عناية خاصة ، فما دامت وظيفة الشعراء (هي اقتناص شوارد الشعور . فمن حقهم أن يلويوا حق اللغة إذا بادهم ذلك ضرورياً ومن ثم يولي الناقد الأسلوب هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة ، وقد سماها النقاد الأسلوبيون والانحرافات . . .

ويقع الدكتور شكرى عياد على هذا قائلاً : (حتى قال بعضهم معبراً عن علم الأسلوب بأنه علم الانحرافات) .

وقد يسلمنا هذا إلى متاعه جديدة ، إذ أن القواعد والقوانين لا تنطبق على الانحرافات ، إذ أن لكل واحدة من هذه الانحرافات قاعدتها الخاصة ، وظروفها الخاصة ، بحكم أنها انحراف لا يخضع للقوانين التي تحكم اللغة . وهنا - ومهما أكد الدكتور شكرى عياد على علم

المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب) . . فهي إذن مجموعة من الملاحظات لا تكون أساساً صالحاً لعملية النقد الحديثة ، وهو في هذا الفصل يؤكد على عدة فروق بين علم البلاغة وعلم الأسلوب .

أولها اختلاف المنهج ، إن علم البلاغة ، كعلم اللغة القديمة كلها ، ينظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت . وما يسجله من اختلافات أسلوبية (لا يخرج عن الامكانيات الثابتة للغة العربية) . . بينما علم الأسلوب بصفته من العلوم اللغوية الحديثة ، يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين (طريقة أفقية ، تصور علاقة هذه الظواهر ببعضها البعض في زمن واحد ، وطريقة رأسية ، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور) .

ومن هنا يظهر الفرق الثاني بين العلمين ، فقوانين علم البلاغة مطلقة أى أنه يحدد ما هو صواب وما هو خطأ طبقاً لقوانين محددة وثابتة على مر الزمن ، بينما علم الأسلوب يعترف بما يصيب الظواهر اللغوية من تغير (ومحصر فقط على بيان دلالاتها في نظر قائلها ومستمعها أو قارئها ، فطبعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ) .

وهنا يأتي الفرق الثالث والجوهري إذ أن طبيعة علم الأسلوب تكمن في مادته ، ومادته (هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية . ولسنا نعرف سبيلاً أوثق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان المدارس نفسها) . . وهنا تظهر فكرة الذاتية مرة أخرى . فوجدان المدارس كما قلنا وجدان ذاتي مهما حكمته القواعد ، وحددت رؤيته العلمية . . ويعترف الدكتور شكرى عياد بهذا الأمر اعترافاً واضحاً ، بل ويبلوره قائلاً :

(وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذي حسبنا أننا تخلفنا منه . إن نظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة (الاختيار) وفكرة (الانحراف) . وإذن فنحن عندما نقرأ معا قراءة أسلوبية ، نحاول أن نميز الاختيارات والانحرافات فيه ، لأنها هي المفاتيح التي تمكنتنا منولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية) . . ولكن من أدرانا أن ما نعدده اختيارات أو انحرافات ذات دلالة قد لا يكون كذلك عند قراء آخرين) .

وعلى الرغم من أن (الذاتية) تشكل في الحقيقة فرقاً جوهرياً بالنسبة لنظرة كل من العلمين إلى النص ، إلا أن الدكتور شكرى لا يعتبرها فرقاً ثالثاً ، وإنما حديثه عنها مجرد ملاحظات يقود إليها سياق مناقشة الفرق الثاني بين العلمين ، ويقدم فرقاً آخر بين العلمين هو (نظرة كل منهما إلى الموقف) . وكلمة الموقف يستعملها علم الأسلوب مقابل تعبير (مقتضى الحال) التي يستعملها علم البلاغة . ويفصل الأمر بأن (مقتضى الحال) إنما يعنى الالتفات إلى حال المستمع أو المتلقى بالدرجة الأولى ، بينما يعنى (الموقف) بأمر القائل أو المبدع بالدرجة الأولى ، وإن كان الأمر لا يمكن تبسيطه إلى هذه الدرجة ، فهناك من التداخلات بين الميدانين بحيث يدخل كل منهما في الآخر إلى حد كبير .

ثم يتحدث عن الفرق الرابع بين العلمين وهو عنده (اتساع علم الأسلوب اتساعاً كبيراً بالمقياس إلى علم البلاغة) . ذلك أن علم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية بعامة من الصوت إلى المعنى ، واللفظة مفردة وداخل الجملة والفقرة ، ومعنى دلالاتها اللغوية والصوتية والمعنوية معا . لا بصفة عامة وحسب ، وإنما بصفة خاصة لمدرسة أدبية أوفن بذاته ، أو كاتب معين ، أو عمل واحد لكاتب بذاته .

ومن هنا يدخل المؤلف على الفصل الخامس الذى يعنونه : «مبادئ الدراسة الأسلوبية» ، ليتحدث عن اختلاف قوانين اللغة من حيث الاستعمال الأدبي أو العلمى أو اليومي ، ونظام هذه اللغة من حيث النحو والمعجم ، ثم عن تعدد مستويات التعبير واختلاف طرقه ، الأمر الذى يربط بين الكلمة وتأثيراتها الوجدانية . . واعتبر كل هذه المبادئ مجال حركة لعلم الأسلوب الحديث . . ويقدم لنا عدة نماذج لأنواع الدراسات الأسلوبية في مجال اللغة الأدبية ، والنوع الأول منها هو ما يسمى (علم الأسلوب المقارن) . . وبعد الحديث عن الفرق بين الشعر والنثر يحدد لنا الدكتور شكرى عياد طبيعة هذا النوع وحالته بقوله :

(وهنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارناً

أن المؤلف يستعمل هذه الحقول بكثرة في الجزء التطبيقي من الكتاب .

النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية هو : علم الأسلوب الوصفي . وهو هنا يعود إلى علم المعاني البلاغي العربي القديم ليقارن بين دقته في الكشف عن دلالات التراكيب ، وبين حديث علم الأسلوب الوصفي عن دلالة تراكيب الجمل في كل لغة ، إذ أن كل لغة لها عبقريتها الخاصة في تراكيب جملها واستعمال ألفاظها ، ورغم وجود علم المعاني في البلاغة العربية ، واهتمام علم الصرف بأوزان الكلمة ، إلا أن الكاتب يذهب إلى أن (القيم التعبيرية والجملالية للغة العربية لم تدرس بعد) . وعلم الأسلوب يدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى ، كاسم الفاعل أو المصدر ، وكذلك الأدوات أو الحروف ، ودلالات استعمالها المختلفة ، وكذلك بناء الجملة العربية سواء كانت على النمط المتسلسل ، أو النمط المتصاعد ، وهما النمطان اللذان أورد المؤلف أمثلة على اختلافها ، ودلالات هذا الاختلاف .

النوع الثالث من الدراسات الأسلوبية هي الدراسات التكوينية أو الفردية وهي تتبادل دراسة لغة كاتب واحد أو مدرسة أدبية أو عصر أدبي واحد ، أو فن أدبي معين (والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب كاتب أو شاعر من جميع نواحيه ، أو في جميع أعماله ، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه أو ظاهرة واحدة في أسلوبه) . وإن ظهرت دراسات كاملة عن لغة بعض الكتاب أو العصور أو الفنون . ويحدد الكاتب وظيفة هذا النوع من الدراسات بأنه يركز على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكاتب والفن والعصر . ويؤكد المؤلف (أن علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبى التطبيقي مستحيل في الواقع) . فلا يمكن أن يقوم النقد الأسلوبى إلا على أساس من المفاهيم الأساسية المستمدة من الدراسة الوصفية . وهذا نفى صفة الذاتية أو الانطباعية عن النقد الأسلوبى .

ومن هنا يدخل المؤلف إلى الفصل السادس والأخير في هذا الجزء النظرى من كتابه ، فيحدثنا عن «كيف نقرأ

بالنثر من ناحية ، وبالموسيقى من ناحية أخرى . . والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع ، ومدى الحرية التي تبيحها كل طريقة للشاعر كي ينوع تأثيراته الموسيقية) .

ويقف الكاتب وقفة ثمانية عند تنوع صور (الموسيقية) في أشعار اللغات المختلفة ، والتي تدور أساساً حول ظاهرة (الشدة) وظاهرة (الطول) . وظاهرة الطول واضحة في اللغة العربية حيث تنقسم المقاطع عند النطق وفقاً للحروف الصامتة أو الحروف المدودة أو الطويلة . ولاشك أن الشعر العربي استمد موسيقاه من ظاهرة اختلاف أطوال المقاطع (فهو يأتى بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نظم معينة ، يسمى كل نظام منها بحراً . وفي لغات أخرى تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع ، ومنها الإنجليزية مثلاً ، ويقوم نظام الشعر في هذه الحالة على هذه الظاهرة . . ويدخل في الاعتبار وجود القافية واختلافها ، كما يدخل أيضاً ظاهر التكرار والإيقاع الشديد الارتباط بالناحية الوجدانية في الإنسان .

ثم يقف الدارس أخيراً عند ظاهرة التعبير بالصور . . والكاتب يقف في التعبير بالصور عند البلاغة ونظريات المنطقية إلى أبواب التشبيه والاستعارة والكناية التي تبحث في التعبير بالصور ، ثم عند أصحاب النقد الأدبي في اهتمامهم بالصورة الأدبية التي ضيقها بعضهم لتطابق مفهوم البلاغيين لها ، بينما توسع فيها بعضهم الآخر حتى لتشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده (وكان الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود ، أو كأنها تساوى ما يسميه بعض النقاد «الرؤية» أو عالم الكاتب أو الشاعر . .) .

وهناك فريق ثالث ينظر إليها من ناحية التركيب النحوى ، بينما يضيف المؤلف أهمية ربط الصورة بفكرة الحقول الدلالية التي تذهب إلى وجود ارتباطات معنوية تلتقى عندها مجموعات من الدلالات (مجموعة تدل على الزمن ، ومجموعة تدل على اللون ، وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا ، وطبيعى أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمى إلى أكثر من حقل دلالي واحد) . والحقل الدلالي هنا يدخل في تكوين عالم القطعة الأدبية الخاص . وتلاحظ

لا يفكر إلا في التخلص من هم يؤرقه بوضع خواطره على الورق . فالذي يخلصه من هذا الهم هو في الواقع فنه . إنه يقضى إلينا بما يكرهه ، ولهذا فهو يريد أن نفهمه ، وإذا بدا لنا أنه يتخايب ولا يكشف عما في نفسه بسهولة ، فالسبب - على الأرجح - هو أنه يحاول معنا ، أن يكشف ما في نفسه . وهو في كل الأحوال لا يروم خداعتنا . .

هذه الرؤية الواضحة لطبيعة الفنان تجعل تعامل الدارس مع النص الأدبي أكثر فهماً وتعاملاً ، وقديماً قالوا : إن أحسن النقاد من مارس الإبداع الفني فترة من حياته ، أو مارسه طوال حياته إلى جوار عملية النقد ، لأنه الأقدم على الإضافة والفهم من غيره من النقاد . ونحن نضيف هنا ، وبعد هذا الكتاب ، أن أقدم الدارسين البلاغيين على بسط القواعد لتخدم العمل الأدبي هو الدارس الممارس لعملية الإبداع الفني . فالدكتور شكرى عياد مهما أغرق نفسه في طوفان المصطلحات العلمية ، ودار بسفيته وسط صخور القواعد شرقياً وغربياً على السواء ، ملاح يسك نايًا ، ويردد ألقانا ، ويشلو بأغان تصفى على الطوفان والصخور جميعاً مسحة الجمال والبرقة ، وتحاول أن تزيل عنها الشدة والصلابة ، معيداً إياها إلى أصلها ، إذ هي ما وضعت إلا لجلاء وجه الفن ووجه الفنان معا .

ومع أن النماذج التطبيقية التي اختارها نماذج (للتعليم) . بحيث تصبح أقرب إلى التجارب المعملية التي يجريها أساتذة الكيمياء أمام طلبتهم لإيضاح القواعد ، ومنهج البحث ، ووسيلة التجريب ، إلا أنها آخر الأمر نماذج هي وماتم عليها من دراسة - صالحة لفهم المنهج النقدي الأسلوبى الذى شرحه الجزء النظرى من الكتاب . وهو ينمذ ما قاله تنفيذاً كاملاً حين ذكر أنه (إذا كنا نريد حقاً أن نفهم هذه القصيدة ، أن نعرف لماذا عني الإنسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة ، وبيت بعد بيت ، وقافية بعد قافية ليقرأها أناس لا يعرفهم ، فستجد أن هذه الكلمة تستحق أن تتأمل معانيها ، وأن نضم هذه المعاني ، معنى بجانب معنى ، لنعرف المعنى الذكى وراء

النص الشعري) . . وهذا الفصل تمهيد مباشر للجزء التطبيقي من الكتاب فهو يبرر اختياره للنصوص التي تعرض لنقدها بأنها إنتاج شعري حديث أولاً ، وإنتاج وجداني حديث ثانياً ، ويحدد رؤيته لأهمية النص بأنه لا يستحق القراءة مالم يجد القارئ نفسه (وقد حملته سحابة وراء الكلمات . . فالنصوص المختارة قريبة من حسن ولغة شباب العصر ، وقادرة أن تجذب هذا الشباب إلى عالمها ، فاللغة بينهم وبين هذه النصوص مشتركة إذ أنه (لا يمكننا أن نكشف والانحرافات) التي يرتكبها الشاعر إن لم نستطع أن نفهم هذه الانحرافات بمقاييس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه) . . وبهذا يعترف الكاتب أن غتراته في القسم التطبيقي اختيرت كنماذج صالحة لطلبة متخصصين في النقد ، يريد أن يقدم لهم ومعهم نموذجاً للنقد الأسلوبى المبني على أساس من علم الأسلوب .

ولسنا نحس قبل أن نناقش القضية من أساسها ، أن تغفل هذه البراعة الكاملة التي استطاع بها المؤلف أن يدخل بنا إلى عالم العلم الجاف الشديد التعقيد والصلابة يمثل هذه النعومة والسلاسة التي استطاعت أن تجعل قراءة كتابه متعة حقيقية ، وليس من كتاب في البلاغة العربية ، أو التنظير النقدي يستطيع هذا بنجاح ، وربما كان الأمر يعود إلى أن الدكتور شكرى عياد قد استوعب مادته إلى درجة التمثل ، فغدا التعبير عنها تلقائياً وسلساً لأنه ينبع من خلفية شديدة الثراء ، وشديدة الوضوح في ذهن الكاتب في أن واحد . . ولعل الأمر يعود أيضاً إلى أن الدكتور شكرى عياد مبدع في فن القصة ، وفن الشعر ، وفن الرواية جميعاً ، وأنه عانى عملية تطويع اللغة للتعبير عن ذاته الفنية وقضاياه الوجدانية الملحة ، والتي تركبها بالآرق والعناء حتى يخلص في التعبير عنها ، ويصلق في تقديمها في لون من ألوان الفنون التي يجيدها . فهو من هنا يربط بين الدقة العلمية التي يفرضها وضعه كاستاذ متخصص ، وبين الإحساس الذاتي بالقضية الذي يفرضه حسه الفني المزهف .

(إن هذا الشاعر يكتب لنا ، وإن بدا أنه

المعنى ، المعنى الذى ظل يتغير فى نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة . .)

وسنلاحظ أن العنوان فى كل قصيدة هو أول ما يلتفت نظر الناقد ، ويجعله يقف عنده ، وعند دلالاته عند الشاعر ، وأهميته بالنسبة للقصيدة ، وقفة طويلة وهامة يرسم فيها العلاقة الجدلية بين المبدع وعنوان عمله الأدبى ، فهو عنده اسم علم يعرف به المولود الجديد (ويعبّر عن مشاعره نحوه) والمشاعر مضطربة ، والعنوان قد يتغير أكثر من مرة ، ولكن عندما ما يتم اكتمال العمل يكون العنوان قد استقر (ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة ، والعمل الأدبى عموماً) . . فهو الإشارة التى يرسلها العمل الأدبى إلى المبدع ، وإلى القارئ معا . وهو يرسم الدلالة النفسية للمبدع ، كما أنه المفتاح الموسيقى للعمل الأدبى عادة ، (وهو يجعل مجموعة من الدلالات المهمة والمطوية ونسود أن نستكشف ما وراءها بتأمل العناصر اللغوية التى نسجت منها القصيدة) .

وكما يقف المؤلف عند عنوان القصيدة يقف كذلك عند (الوزن والقافية) . . ثم يدخل من هذا إلى تحليل (معانى القصيدة) . . وهو يقصد هنا المعانى الجزئية التى تبرز العلاقة بين الشاعر وموضوع القصيدة وهو هنا يقسم القصيدة إلى محاور أو جداول تمثل سير العلاقة بين الشاعر وموضوعه ، وتطور هذه العلاقة ، محاولاً اللجوء إلى السببية أو العلية فى بيان هذه العلاقة فى جزئياتها ومجملها ، كما يحاول أيضاً اللجوء إلى التحليل النفسى لكشف عمق هذه العلاقة فى ضمير الشاعر ووجوده كإنسان تطبق عليه قواعد التحليل النفسى ، ملتفتاً إلى أن القصيدة لا تعامل معاملة المريض النفسى ، فالشعر يختلف عن الخواطر المرضية التى تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام ، (والحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات مكبوتة ، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربتنا - أيا كان مصدرها - شكلاً متكاملًا . فهو - من هذه الناحية على الأقل - عمل يقوم فيه الوعي ببلور كبير) .

ويتجرت المؤلف بأن التحليل النفسى لا يقدم لنا التفسير الكامل للقصيدة بصفة دائمة ، ولكنه وسيلة وأداة

نستعمل إلى جانب غيرها من الأدوات ؛ إذ يواكها التفسير الاجتماعى الذى يركز على ظروف الشاعر الاجتماعية وعلاقته بالحياة والناس ، كما يركز على عصر الشاعر ، وعلى المدرسة الشعرية التى ينتسب إليها الشاعر نفسه . . إلا أن هذا كله ينبغى أن يرتبط ببحث (الصيغ النحوية) المستعملة فى القصيدة بحيث تتم المطابقة بين دلالات الصيغ النحوية على دلالات الصور ، وبحيث تخدم كل منها الأخرى وتدل عليها ، ومن خلال التجربة التطبيقية لواحدة من القصائد يقول المؤلف :

(ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل أن تميل بنا نحو التفسير الثانى «الاجتماعى» وإن لم تنف التحليل الأول «النفسى» . ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تنحصر فى أعماق العقل الباطن (وإن تشربت كثيراً من التجارب الواعية) ، على حين أن البناء النحوى (ولعل الأمر نفسه يصدق على البناء الفنى كذلك) . يأتى قريباً من منطقة الوعي) .

ثم فى نهاية العملية التطبيقية يستدرك الكاتب قائلاً عن تجربته فى تحليل القصيدة طبقاً لهذا المنهج :

(ولعلنا نملك أن نقول أيضاً أننا فهمناها فهماً مقارباً لحقيقة انطوت عليه . أما قيمة هذا الذى انطوت عليه فشئء يجب أن يقرره القارئ بنفسه ؛ ولغالب أنه سيحبها قليلاً أو كثيراً ، طبقاً لتجاربه الخاصة ، وفهمه للحياة والأحياء . .)

وستحسن فى كثير من الأحيان - أثناء التجربة التطبيقية أن القصيدة قد ثوت أماناً فوق مائدة عمليات ، وقد مزقتها مباحص جراح ماهر ، يطبق عليها أكثر من نظرية فى التشريح ، ليصل منها إلى معرفة سر حركتها ، أو سر خصوصيتها التى تجعل منها شيئاً مفرداً غير مكرر . ولن

تجد الناقد في هذه الحالة إلا العالم المستغرق في أبحاثه وتجاربه المعلمية ، حتى ينسى أن هذا الكيان المسجى ألعامه ليس إلا ذوب وجدان ، وخلاصة شعور . فتحص فيه الدقة والموضوعية التي تتسم بالخيادية ، بل والبرود - في بعض الأحيان - في مواجهة ألفاظ النص ، وتركيباته اللغوية ، وعلاقات الألفاظ بعضها ببعض ، ودلالات الصيغ النحوية . والوقوف عند التمردات اللغوية أو ما يسميه هو (الانحراف) ، للوصول إلى دلالاته في نفسية القائل ، أو عكس أعماق القصيدة على ظاهر كلامها .

وسنحس أن القواعد التي تطبق هنا - على استجابتيها لروح العصر ، ومتطلباتها من التعبير الأدبي ، قواعد صارمة قد تصرف النص عن معنى الدقة والحيوية فيه ، ولكنه سرعان ما يجلب ثوب العالم - بين الحين والحين - ليرتدى بردة الشاعر ، فإذا هو متعاطف حان ، يلملم كل الأشلاء الممزقة فوق مائدة العمليات ليضمها إلى قلبه في حنو ، ويعطيها نبض حياة جديدة ، لعلها مستمدة من نبض قلبه هو ، ومن ذوب مشاعره هو ، تلك الشاعر التي أثارها القصيدة - أكثر من كونها مستمدة من النص ذاته ، أو الشاعر نفسه . وهو بعد هذا كله يزداد سمو فيحس أنه رمى بظل ثقل بين القارئ والقصيدة يكاد يجحب عنه ما انطوت عليه القصيدة ، وأن القارئ حين يتلقاها سيضفي عليها هو الآخر من عنده ما يحدد معناها لديه ، أو على الأقل سيحدد ما يحصل عليه منها من تجربة تذوقية خاصة به (وطبقاً لتجاربه الخاصة ، وفهمه للحياة والأحياء) . فالسائلة كلها وإن استهوت العلماء للوصول إلى أسرار النص الأدبي ، فهي تستهدف الوصول إلى القارئ والاعتماد على قدرته على فهم النص وتلقفه .

إلا أن الجهد المضنى الذي يقدمه الكتاب ، وإن كان سيخطئ طريقه إلى القارئ العادي ، إلا أنه لن يخطئ طريقه إلى الناقد المتخصص الذي سيرفع أدواته معرفة تتيح له التعرض للنص بما يسهل على القارئ مهمة الغوص إلى أسواره وأهدافه الفنية ، المسترة وراء ألفاظه ومعانيه على السواء .

والمعانة العلمية التجريبية للناقد الأسلوبى - كما يرسمه الدكتور شكرى عياد - لا تنفى عنه ضرورة التمرس

بالمعانة التذوقية والوجدانية كأساس شرطى لإقدامه على العمل النقدي . ومن هنا ترتبط القواعد العلمية وقوانينها الجامدة ، بالخبرة التذوقية ، والممارسة الدائمة عند الناقد الأسلوبى . وارتباط الناقد الأسلوبى بقواعد علم الأسلوب يجعله مواطناً في عالين : ؟ عالم اللغة والبلاغة في ناحية ، وعالم التذوق المرحف المرتبط بالعصر وإيقاعه وعلموه من جهة أخرى . وهو يقف فوق هذا البناء الضخم الذى شيده علماء اللغة لضمان صحتها وسلامتها ، وربطها بعقريتها الخاصة عند الاستعمال الأدبي . . كما يقف فوق البناء الضخم الذى شيده البلاغيون لجعل نصها الأدبي مرتبطاً بمعنى الجمال ، ووظيفة التعبير الذى يصل إلى المتلقى ، والذي يوصل المعنى في إطار من الكفاية والمتعة والسلامة والحد الذى توفره اللغة والتراكيب من جماليات . . كما أنه يقف فوق البناء الضخم الذى شيده النقد الأدبي باتجاهاته الوصفية والجمالية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والجديدة . . وهو يدخل إلى ميدان رصد المدارس الأدبية ، وعقريّة اللغة المتميزة ، وعطاءات العلوم الجديدة التي كشفت عن جوانب الإنسان كفرد ، وكجزء ملتحم بحضارة موروثه وممارسة كعلوم الأنثولوجى والأنثروبولوجى والحضارة .

فانص: لأدبي عنده وريث كل المعطيات البشرية في نوحها نحو إدراك الشكل والسيطرة عليه ، وفي نوحها نحو تعميق الموضوع وربطه بالجواهر الإنسان العام ، والجواهر الإنسانى المقرد المتميز المبدع . . وأن الألوان لأن يتجه دارس الأدب إلى استيعاب النص نفسه ، لا إلى الوقوف عند حركة الأدب التاريخي ، فالنص وحده يستطيع أن يكشف عن كل ما سبقه من حركة تاريخية سواء في التطور الشكل ، أو العمق الموضوعي ، أو نوح جواهر الإنسان ، وتأصيل قضاياها التي تكشفها معانها الإبداع ذاتها .

ومن هذا المنطلق فنحن أمام محاولة إحياء لنقدنا العربى ، نريد أن نربط النظرة العلمية فيه بالنظرة الانطباعية ، ولا نريد من النظرة الانطباعية أن تكون مجرد أحكام جزائية ترتبط بشخصية الناقد وحده وتأثر باتجاهاته وحصيلته الثقافية والتذوقية وحسب إنما هي تريد منه أن يستعين بالأدوات العلمية قديمها ومعاصرها في مزيج

عضوى متكامل ، دون أن تنفى عنه الحق المكتسب من تحكيم الذوق والنظرة الذاتية ؛ ولكن يشترط دائماً أن تكون محكمة بمعنى البحث والدراسة . . وأن تدرك أن أسرار النص تكمن في ألفاظه وتراكيبه ، وعلاقات هذه المكونات اللغوية والأسلوبية بذات الكاتب ، وحقيقة النص نفسه .

ولتضع حدا لركام المغامرات النقدية المتعجلة والمبتسرة ، ولتجلو حقيقة المعاناة التي يجب أن يمر بها الناقد ، وحقيقة الأدوات التي يجب أن يتسلح بها ، ليكون عمله إضافة تبنى وتعمق ، لا مجرد أحكام لا تقوم على أرض علمية وتلويقية ثابتة .

تتحية للكاتب وترحيبا به . ونحية للكاتب وعرفانا لجهده .
نقدم كلماتنا الباهتة أمام أصالة الكتاب ، وأصالة الكاتب .

وأعتقد أنه من تحصيل الحاصل أن أقول أن هذا الكتاب إضافة تأتى في وقتها لتجلو العديد من القضايا ،

فساروق خورشيد



كثيرة هي الكتابات حول أدب دوستوفسكى . ولقد بدأ الاهتمام بدوستوفسكى بعد موته في ثمانيات القرن التاسع عشر ولم يبدأ حتى الآن في الغرب والشرق على السواء ، حتى لقد شكل هذا الاهتمام ظاهرة في حد ذاتها بقدر الأهمية التي يشكلها أدب دوستوفسكى - كجزء من التراث الأدبى العالمى - بمفاهيمه المتعددة وجوانب الحقيقة التي يتزعم دون كلل في السعى وراءها .

إن بعض الأفكار النقدية التي يطرحها الناقد فلاديمير يرميلوف ومنهج معالجته لأدب وشخصية دوستوفسكى ، ربما يكون العصر قد تجاوزها باتساع آفاق الواقعية ، لكن يبقى ليرمليوف روحه ورهافة حسه في تعامله النقدي مع عبقرية دوستوفسكى ، وتبقى له رؤيته المتعددة الجوانب لعملية الابداع الفني .

والكتاب الذي بين أيدينا يحوى فضلاً عن هذه المقدمة الإضافية خمسة فصول يتناول في كل منها عملاً بارزاً من أعمال دوستوفسكى الروائية هي على التوالي «الجريمة والعقاب» و«الأبله» و«الموسون» و«المراهق» و«الأخوة كارامازوف» . وإن كان الناقد قد خصص الفصلين الأولين من الكتاب - الذي جعل عنوانه دوستوفسكى - لمتابعة حياة دوستوفسكى في شبابه ودراسة الروايات التي كتبها في النصف الأول من الستينات - ستينات القرن التاسع عشر - وهي الأعمال التي لم تحز من الشهرة الشيء الكثير .

• • •

فيدور دوستوفسكى / الكاتب الروسى الكبير ، وصاحب الموهبة الفنية التي جعلت جوركى يعده في مكانة شكسبير . فلقد أبدى في كتاباته تعبيراً عن مشاعر العناء اللا محدود للإنسانية المذلة والمهانة ، والألم العميق الذي يخلفه ذلك العناء . وفي الوقت ذاته نجده ، من ناحية أخرى ، يعارض بشدة أى محاولات للعشور على طريق تحرير الإنسانية من الإذلال والمهانة .

هذه الازدواجية عذبت دوستوفسكى ؛ إذا أصبحت بالنسبة له ولأبطاله مصدراً لبهجة ذات طابع إنتقامى ، متميزة وحادة كتسليم مريض بالعناء الانسانى اليائس . فهو نفسه كان مذبلاً ومهاناً حتى أعماقه من جراء الأوضاع الاجتماعية الباعثة على الاشتمزاز ، التي يراها من حوله ،

• ترجمة لفظة الكتاب

دوستوفسكى

ترجمة: حسين بيومى

التورى باعتباره الحل الوحيد للقضية كان منبؤا من الكتاب .

بدأ دوستوفسكى مساره الأدبى كتابع وإمتداد للتقاليد الأكثر فنية عند جوجول وكنصير لينسكى . وقد كان يمكن لنموه الروحى والأدبى أن يمضى فى نفس الاتجاه رغم التناقضات الخطيرة التى أبرزها فى أعماله المبكرة ، لو لم يقطع هذا النمو المهانة الاجرامية الهمجية التى تعرض لها .

فعل مدى عشر سنوات دفع إلى خارج نطاق المجتمع بواسطة نظام نيقولا الأول المستبد ؛ النظام الذى قتل بوشكين وليرميتوف ، واضطهد وعذب جوجول ، وهو نفس النظام الذى عزله لعشر سنوات داخل جدران سجن أومسك . لقد تركت تلك السنوات المميتة تأثيرها النهائى عليه ، على روحه المتفتح والحساس لحد المرضية ، وحقيقة فروحه كانت مرضية بالمعنى الأدبى للكلمة ؛ ففى شبابه كان على شفا الجنون ، والفترة التى قضاهها محكوماً عليه بالاشغال الشاقة داخل سجنه زادت حالة الصرع عنده سوء . وعندما عاد إلى الحياة الاجتماعية والأدبية كان قد أصبح رجلاً مختلفاً . لم يدم طويلاً اعتقاده بأنه من خلال النضال يمكن تحسين الأوضاع الاجتماعية القائمة ؛ إذ فقد الثقة فى الطبيعة الإنسانية نفسها ، فى قدرة الإنسان على إعادة بناء الحياة بقواه الذاتية عبر عقله وقوة إرادته . ومال إلى الدين ليستمد منه العون ، ولكن الدين لم يجد مكاناً ثابتاً فى روحه ، التى كانت ميالة لأن تتمرد وأن تحنى ، والتى اضطرت حيناً أن تكبت نزعاتها المتمردة والاحادية .

لقد كان يصرح بالحقيقة حين كتب فى رسالة إلى ن . د . فون فيتسينا فى فبراير ١٨٥٤ بعد أن ترك معسكر الثورة : «أنا مازلت حتى الآن ابن هذا العصر ، ابن علم الاعتقاد والشك ، وأعترف أنى سوف أظل هكذا حتى الموت . أى عذاب مرعب يكلفنى هذا العطش لليقين ؛ ذلك الشئ الأقوى فى روحى ، الذى يبعث داخلى محاورات لا تنتهى » .

عند عودته إلى سان بطرسبورج بعد عشر سنوات من العزلة الكاملة ، عزله من العصر على أى إنسان أن يعايشها يمثل هذه الحلة ؛ إستمثر الأثر الكامل لحياة

والتي أحالت أبطاله إلى شخصيات مشوهة ومضلة .

فالطريق الذى سلكه دوستوفسكى فى الحياة والأدب أحد الترجمات الحياتية الأشد كآبة ، لماسة قمع وتشويه الروح الإنسانية بفعل أوضاع إجتماعية معادية للنمو ، والحرية ، والفن والجمال . إن أعمال هذا الأكثر ذاتية بين الكتاب ، الأعمال التى هى دائماً اعترافه الشخصى ، بما فيها من فهم كتيب ، وتردد واضطراب محموم ، وخوف لا يبدأ من هلامية وظلمة الحياة ، هى تسجيل لروح عظيمة ولكن مريضة أعياها عنه الإنسان ، روح رجل بلغ أقصى درجات اليأس ، وفقد كل طموحاته ، كل أحلامه وآماله ، روح باتت تمشق الأسى لأنها لم تعد تملك شيئاً تحيا من أجله غير الأسى .

لقد كانت كتابات دوستوفسكى نتاج عصر تحول وأزمات ، حين راحت علاقات الاقطاع وعبيد الأرض فى روسيا ، تحل مكانها للعلاقات الرأسمالية الجديدة . فأسس الحياة فى روسيا البطورية القديمة القائمة على العبودية كانت تتمزق إرباً .

لقد أثار النظام الاجتماعى الجديد ، الذى كان يتشكل ، شعوراً بالرعب عند بطل دوستوفسكى ، المهلهد بالمعجز لكونه مقوداً إلى طريق مسدود ، لكنه أبى الرضوخ ، فى الوقت نفسه ، للإمكانية المغرية بالصعود ، بالفقر فوق الآخرين . فالنظام أغرى وضلل دائماً ضحاياهم بقسوة . «العبودية أو السيادة» مثل هذه الكلمات الخلاقة نجدها فى مذكرات دوستوفسكى عن رواية خطط لها تحت عنوان «حياة أثم كبير» . وربما شكلت تلك الكلمات الفكرة العامة لكل أعماله . فهى تبين كيف تعذب بطله بقوله : انت إما عبد لغيرك أو عبد لنفسك ؛ إما تضطهد الآخرين أو يضطهدك الآخرون . وعادة ما يختار بطل دوستوفسكى البديلين الآخرين . فالأحرى أن تكون الضحية وليس الجلاد ! والأفضل أن تكون مضطهداً لا أن تضطهد الآخرين .

لم ير دوستوفسكى بدائل أخرى فقد بدت له «قرحة» النزول إلى مصاف البروليتاريا مفزعة له مثل الرأسمالية ذاتها ؛ فهو يطابق «الإنزال إلى مصاف البروليتاريا» حيناً بالبرجوازية ، وحيناً بالبروليتاريا الرثة . فطريق النضال

مدينة كبيرة تأخذ طريقها بسرعة لتصبح مدينة رأسمالية ، بكل تناقضاتها الصارخة ، قروحها ، وإغراءاتها . وفيما بعد ولهذا الخشد من الانطباعات ، يعزى النموذج المشوش تماماً الذى صورته بجلاء في رواية «الراهق» مضيافاً إليه إنعباطه عن رحلته خارج البلاد ، حيث شهد مظاهر الرأسمالية الأكثر غمواً . كل هذا عزز على نحو متزايد قناعته بأنه عبر العناء فقط يستطيع الانسان تطهير نفسه من الأنانية ، من اغراءات القوة الشيطانية للمال - وهذه تعاليم قادرة فحسب على تضخيم الاضطهاد في حياة المذل والمهان .

بقليه المثقل بعناءات البشرية ، كما لو كانت ماثلة ، إنحنى دوستوفسكى أمامها إلى الأرض ، كما كان سيفعل راسكولنيكوف^(١) ، مظهاً بذلك شفقتة تجاه سرمديتها ، التى اعتبرها فوق ادراك عقل وقلب الانسان . لقد انتهى إلى حب العناء المسيحى ، ولتنظر كلمات هيرتسن الحادة والصادقة : «حب العناء يمكن أن يكون قويا جداً . فهو يذرف الدموع ، يُرسل الكلام ، ويمدشذ يكفكف دموعه ، لكن جوهر الأمر أنه لم يفعل شيئاً» .

لم ينف دوستوفسكى أن تحفظاته الذاتية كانت دخيلة على شخصياته .

وكتب في عام ١٨٦٧ رسالة إلى ا . ن ما يكوف^(٢) أحد أصدقائه المقربين :

«... الشيء الأكثر سوء أن طبيعتي غير نبيلة وعاطفية إلى حد كبير ، فأنا أمضى إلى الحد الأقصى لأي مكان وفى كل شيء ، وعلى امتداد عمرى فأننى دائماً ما قاربت الحدود ! وبعد موته قال صديق آخر من أصدقائه هو س . يا نوفسكى بأنه «... في عمق شخصيته كان هنالك شيء ما ميال للمبالغة»...» .

ومن صفات دوستوفسكى المميزة شكه العظيم ، فهو بشكل ما أكثر حماساً يفتن نفسه بأنه يعتقد فيها هو شاك به ، مؤمناً بذلك في الواقع بكل النتائج غير المحتملة وحتى المستحيلة التى يستلزمها هذا الاعتقاد . هذه الذاتية التى قاربت الجنون ، تركت بصماتها على كل كتاباته ، في هذا السبيل ، كأثر متميز عند دوستوفسكى وكفرد وجد تعبيره المطلق العنان في كل نشاطاته الأدبية ، النشاطات التى تشيع اجتماعياً الافكار الطوباوية الرجعية ، بما فيها

من أفكار سارت في مواجهة المجرى الموضوعى للتاريخ . فمحاولاته لحماية نفسه ضد مسيرة الزمن ، التى عنيت بالنسبة له مجرد النصر السميريداكوفى^(٣) الجامع ، والجشع والنفذ في مواجهة الإنسان ، والبرجزة ، حوله الى نصير متحمس لـ «العقيدة الارثوذكسية» ، حكم الفرد المطلق والشعب» . وبالطبع فليد كان أثر اليأس والكآبة ، مقترنا باعتقاد ساذج في حصانة وديمومة النظام الأوتوقراطى ، والاعتقاد الواهم المستكين بأن القيصر يمثل مقاماً فوق السياسة وأنه أب للشعب ، هو ما استطاع أن يقود الكاتب إلى دون كيخوته رجعية الى حد بعيد . وحقا اعتبر دوستوفسكى أن الأمير ميشكين بطل روايته الابله ، باتس غموضي أكثر قرباً في الروح منه شخصياً ، مماثل لدرجة كبيرة لدون كيخوته .

وفي أعماق قلبه كان مدركاً تماماً للأسلوب الطوباوى الخاص بـ «برنامج» تأمين نفسه ، والذي أضطره لأن يفض البصر عن أشياء عديدة في الحياه من حوله ، وأن يتخفف حيناً بعد حين من الالتزام بما عليه عليه ضميره . ولقد كان يمكن أن يقال بحق ، أنه من الصعب أن يوجد كاتب آخر عانى الكثير من صدام التناقضات داخله مثل دوستوفسكى .

في أحد مقالاته قال ك . ليونتييف المشهور بكتاباتة المأجورة الرجعية أنه ظن أن «يوميات كاتب» عمل ممتاز يتعذر قياسه مع كل أعمال دوستوفسكى الأخرى . هذا إعتراف ثمين من معسكر العدو . فحقاً نشر دوستوفسكى أفكاره الرجعية في «يومياته» بينما تكشف أعماله الأدبية وجهاً آخر تماماً من تركيبته ، روحه ونظرة للعالم بكل تناقضاتها . وعادة فإن كتاباته العامة^(٤) تعبر فقط عن بعض الجوانب من نظره للعالم ، حيث خفت التناقضات الداخلية حتى أزيل ما بها من خلاقات ؛ وكما أشار دورولويوف ذات مرة وبرهن في تحليله لأعمال دوستوفسكى ، فإن وجهة نظر دوستوفسكى في المجتمع يجب أن تقيم بمعزل عن شخصياته الأدبية .

قرب نهاية حياته كان دوستوفسكى مُرحباً به في البلاط القيصرى ، ومنغضلاً عليه بالرعاية من قبل كبار الدوقات ، بما فيهم قيصر المستقبل الكسندر الثالث . وكان على علاقة طيبة وصلت حد المودة مع ك .

بوييدونوستيف^(٥) قائد النبلاء الرجعيين المدعى العام للمجمع الكنسي - والد أعداء كل ما هو تقدمي في الوطن . لقد كان هذا الرجل من أوحى لدوستوفسكي بكتابة «الإخوة كارامازوف» روايته الأخيرة ، وتباهى في رسالة إلى دوستوفسكي عن تلك الرواية جاء فيها أن صورة الراهب زوسيا قد خلقت على نحو ما أوحى به . لقد كان معسكر الثورة هو هدف رواية «الإخوة كارامازوف» المعسكر الذي يعني «الارهاب»^(٦) هذا الشيء مقناً في عيون الرب .

ما لم يتوقعه هذا الرجعي الرئيس أن الرواية كانت ستحوي شخصيات كريمة مثل فيدور كارامازوف ، مجسد الفساد الأخلاقي لطبقة ملاك الأرض ، ومثل سميردياكوف عنوان التملق المنافق كجروثومة وانعكاس لتلك الطبقة . مثل تلك الاعتبارات كافية بمفردها لإدراك ، أناس على شاكلك . ليونتيف ، الأسباب التي جعلته يفضل كتابات دوستوفسكي العامة عن أعماله الإبداعية . فالرجعية تخشى الفن لأنها تخاف من الحقيقة ، حيث يتعارض الفن مع الزيف ، فالفن الأصيل لا يمكن أن يكون خادماً للرجعية .

إن أعمال دوستوفسكي الأدبية هي ميدان لنضال دائب بين الصدق واللاصدق . فأبطاله مزقون بالصراع داخل أرواحهم بين التأثير المنوم للجنس البرجوازي من ناحية ، والاشمئزاز من اغراءات المجتمع البرجوازي من ناحية أخرى ، هذا النضال الدائب نقل إلى مستوى آخر وأظهر كصراع العصور القديمة بين الشيطان والإله من أجل الروح الانساني . هذه الازدواجية عولجت كنهاية أبدية جوهرها الصراع الساكن (الاستاتيكي) بين «الخير» و «الشّر» داخل الإنسان ، شيء ما لا يمكن أن يفهم بالعقل «الأرضي» المحدود وبأحاسيس الجنس البشري هنا يكمن «التأمل الكارامازوفي» بين تارين في وقت ما وفي نفس الوقت؛ إنه الألم المبرح لروح واحدة تحوى «نموذج مريم العذراء ونموذج سدوم»^(٧) كالتناقض الذي تحويه روح واحدة بين «التسليم بالقدر» و «العصيان المسلح» .

إن الصراع بين الخير والشّر في قلب الانسان كان مصدراً للقلق الشديد عند دوستوفسكي وأبطاله ، ولقد لعب دوراً هاماً في أعماله لأنه كان مرتبطاً بشكل لا ينقسم

بالنسق الفكري الذي تحلل كل كتاباته تحلل الأخلاقيات القديمة والروابط الاجتماعية في مجتمع يمر بفترة تغير ، وأخوف من كلية ولا أخلاقية البرجوازية ، وأنانياتها البليدة . فدوستوفسكي لم ير شيئاً في المرحلة الانتقالية غير التنازل المروع عن المعايير الأخلاقية ، وإصرار «اليمين» على اقتراف الجرائم ، وإنتهاك كل المقدسات . هنا فحسب يكمن التفسير الموضوعي ومعنى المشاكل المتركمة حول راسكولينكوف ، ديمتري وإيفان كارامازوف وحشد من شخصيات أخرى .

هذا النسق الفكري المحدد للغاية تبدي في أعمال دوستوفسكي في مظهر قادر على أن يحير القارئ بشدة ، وأوجد شكلاً من الخطأ الذي يمكن وصفه ب «المغازلات الاجتماعية» وهكذا فإن سهام الكاتب كانت ترقى بعيداً عن هدفها . ولكي يدحض دوستوفسكي «العلميين» الذين كان يفتهم بشدة ، فإنه كان ييء شخصياته بفعالية واثقان وبشكل قسري - بلوى ملائحتها لكي تتلاءم مع أفكاره السيكولوجية والاجتماعية المتكونة سلفاً ، والأدهى من ذلك تحفي إلى أقصى حد في عبادة الملحين والمرتدين إلا أخلاقيين ، والمعتقدين بهيمنة المصالح الذاتية وحدها على سلوك البشر العجبرين عن موقفهم هذا بالسخرية والتهمك بوضعهم في إطار تظهرهم على أنهم ثوريون ، والمتنبؤون اجتماعياً مثل ستافروجين ، وأناس إستسلموا إلى اغراء الاستبدادية الفردية البرجورازية على شاكلاً راسكولينكوف .

برموزه عن أفكار «المعسكر الثوري» أفعاله ودوافعه ، التي كانت رموزاً ذات دلالات رجعية في طبيعتها إلى أبعد حد ، معادية للديمقراطية الثورية والاشتراكية ، شوش دوستوفسكي كتاباته بما أسميته الخطأ ذا «المغازلات الاجتماعية» .

نبذ دوستوفسكي تماماً وبلا تمييز الرأسمالية بالمعنى المشار إليه ، بالإضافة إلى أهوالها وظلمها ، وأنكر ما هو تقدمي فيها وما جلبته لإستبدال أفكار النظام القديم . هذا الموقف تجاه النظام الاجتماعي الجديد الذي كان يمضي قدماً نحو الاكتمال ، علاوة على الشعور باليأس ، البحث عن الراحة في الدين ، التثبيت اليأس بأساليب الحياة المثالية التي عفا عليها الزمن ، الشكوك .

دوستوفسكى تنذر للسموات من أن حياة الانسان ليست إلا بحرا من الاضطرابات والآلام والمحن .

في مقالة معنونة «عن الأدب» عام ١٩٣٠ كتب جوركى مشيرا إلى التأثير المتنامي لدوستوفسكى في أوروبا الغربية : «كنت أفضل لو أن المثقفين» مرتبطين لا بدوستوفسكى بل ببوشكين ، لأن موهبة بوشكين الجبارة والشاملة مأمونة ومقوية للروح . وفي الوقت ذاته ليس عندى اعتراضات على التأثير الممارس من الموهبة المسمة لدوستوفسكى ، لأن مقتنع بتأثيرها المدمر على «التوازن الروحي» للبرجوازية الأوروبية ضيقة الأفق» .

لقد كان دوستوفسكى «قاسيا» و«لاذعا» في تعرية جذور الروح والآنانية عند الانسان وقد تملكه ازدهاء مرير تجاه النور المتزمت والمتعالى للغنى التقليدى (المادى المحافظ) المتعش حتى لا يتركه إلا مقلقا بالضمير . فمعارضته العنيفة لموت الروح المحافظة على القديم والرضا الذاتى بالخلاص الفردى المتعالى ، كفرديّة منبثقة من العقلية الضيقة ، معارضته هذه نشأت من شك في أى خلاص فردى للانسان ، وتولدت أيضاً من أمانيه .

اعتقد دوستوفسكى أن القلق المنبثق من ازدواجية وجهة النظر يمكن أن يكون مبرراً باظهاره لتشكلات الضمير مثالية «الازدواجية» هذه تعنى في جوهرها مثالية أى شىء ، التى تعوق انتصار العقل وتميل إلى حجب صوته . ويمكن أن ترى وجهة نظر دوستوفسكى تلك في منحه ، بسحر خاص ، شخصيات متصدعة ، مُهَمَّلة ، وكريهة تماماً مثل ستافروجين وفيرسيلوف .

لم يقبل دوستوفسكى بإمكانية الاخلاص لهدف وثبات الشخصية ، لكونها منسجة مع رهافة الحس والامتثال للضمير . ذلك هو السبب في تزيينه لحد كبير «تصدع» و «انشطار» الروح التى كتب جوركى حولها : «معقد هو الحزن والقيح الناجم عن التصدع والأنشطار اللامحدودين لـ «الروح» بفعل الظروف الاجتماعية التى تتواتر يوماً بعد آخر في المجتمع البرجوازي ضيق الأفق ، وبفعل الصراع الدنى المتواصل من أجل «الترقى» وتأمين مكان في الحياة . هذا «التعقد» هو تفسير حقيقة لماذا نرى بين مئات الملايين ، قليلا من الناس البارزين ، كشخصيات

والترددات - كل هذه السمات لم تكن فريدة عند دوستوفسكى وحده ولكنها كانت ملامح لقطاعات عريضة من سكان البلاد ، تزيد أو تنقص خلال فترة الانتقال الاجتماعى . وكما أشار لينين : «التشاؤم ، الاستسلام والإحتكام إلى «الروح القدس» هى الأيديولوجية التى تتبدى بشكل حتمى في الفترة التى «يُسحق» فيها النظام القديم برمته . فعندما تربت الجماهير في ظل ذلك النظام القديم إنغمست منذ الميلاد في مبادئ ، عادات ، تقاليد ومعتقدات ذلك النظام ، فهى لا ترى ولا تستطيع أن ترى «ما نوع» النظام الجديد المنبثق ، «ماهى» القوى الاجتماعية التى جلبته إلى الوجود وب «أى سبيل» وما هى القوى الاجتماعية القادرة على جلب الحرية من وسط الكوارث الحادة التى لا تعد ولا تحصى المميزة لفترات التغير الجذرى» .

لقد كان دوستوفسكى نفسه من نبذ أى فرصة لازدياد تفهما للقوى الاجتماعية العادرة - مثلاً - على إغاثة عائلة مازميلادوف ، أولئك الضحايا للظلم الاجتماعى الذين يرثى لهم ، ومن وصف مصيرهم بقوة ودقة كبيرين في رواية «الجريمة والعقاب» . إن احتجاجه ضد الجبروت الرأسمالى الجاثم فوق صدر البلاد ، يشمل الكثير مما هو ضار بالتقدم الاجتماعى الحقيقى ، ولكن داخله كان يوجد الكثير مما هو صادق نحو الحياة ، شفقة بلا حدود وعاطفية تجاه المهانين والمذلولين . لقد دفعه ضميره الاجتماعى لوصف الأخطاء والشور ، وعناءات جماهير من سكان البلاد ، وهى أمور كانت متجنبة عمداً من قبل كتاب آخرين متممين لمعسكر «الموالين» .

إن كتابات ونشاطات دوستوفسكى أعطته الحق الأخلاقى لأن يقول : أننا لا أحب ما يجرى في هذا العالم وهذه صيغة تلخص الجوهر في كل ما كتب .

روح من الذعر والشجن ، العذاب والكرب الإنسانى اللامحدود ، الاستياء المدى من الحياة ، الاستقصاءات والترددات ، المرضية في علاقات الناس ، العزلة واليأس ، البؤس والقنوط ، الفرع من عدم القدرة على التمييز بين الخير والشر ، تحلل الفضيلة والمعايير الأخلاقية ، الإذلال المطلق - كل هذه الملامح لكتابات

واضحة المعالم وأناس يقودها حماس فريد - باختصار أناس عظماء .

هنا ، مثلا ، تكمن قناعة بطل «مذكرات من العالم السفل» التي أدركها بعد أربعين سنة من الحياة : «أجل ، انسان القرن التاسع عشر يتحتم عليه ومضطر أخلاقياً أن يكون غالباً مخلوقاً ضعيفاً ، بينما انسان الشخصية والفعالية يتحتم عليه ومضطر أخلاقياً أن يكون مخلوقاً قاصر الذهن» وعند دوستوفسكى فان «رجل الفعالية» يعنى رجل الأعمال البرجوازي ، كما مثله في شخصية لوزين في «الجريمة والعقاب» السيد بايكوف في رواية «المساكين» الأمير فالكونسكى في «البلدون المهانون» ، رجال لهم طموح جامع يجاهدون لكي يحاكموا نابليون ، أو أخيراً عديمين خياليين مثل بيوتر فيرغونفسكى في رواية «المسوسون» الذي يقول عن نفسه ، بعيداً عن أن يكون إشتراكيا ، فهو ببساطة دجالاً سياسياً .

آمن دوستوفسكى بأن وضوح ملامح الشخصية يتماشى مع الظروف التي تتحد صلابته . ذلك هو سبب كتابته على لسان اليوشاكازا مازوف ، أحد الشخصيات التي أحبها في الواقع ، فهو يعلن بقوة «إنه لغريب في زمن كزيماننا أن تطلب من الناس أن يكونوا عمليدين ذوى أهداف واضحة» .

واننا نكرر أن هذه الأفكار كانت إنعكاساً لهواجس الشر عند دوستوفسكى ، وحساسيته المفرطة تجاه سلوكيات العصر ، الذي يمثل فترة - تغير وكما شعر دوستوفسكى - فترة إنتقال إلى شيء ما جديد ، هلامي ، مظلم وشرير .

وعنده أن الفترة لها خاصية «الازدواجية» وإعتقد أن انسان العصر لم يستطع سوى أن يحمل السمات المميزة لتلك الخاصة .

كتب ليف تولستوى إلى ن . ستراخوف^(٨) حول عدم صواب «الموقف الزائف والخطأ» تجاه دوستوفسكى» و «المبالغة في أهميته . . بتصعيده إلى مكانة نبي وقديس ظل حتى أيامه الأخيرة يخوض صراعاً داخلياً بين الخير والشر . فهو مثير للمشاعر ويبحث للاهتمام ، لكن كل صراعه الداخلى لا يؤهله لأن يصبح الشخص كامل الصفات

المهياً لتنوير الأجيال القادمة» ما وضعه تولستوى نصب عينيه هنا الإزدواجية المتأرجحة بين الخير والشر ، والإفتقار إلى الخط الحاد الفاصل بينهما ، استساعة الأفكار الشريرة والاشتمزاز منها في الوقت ذاته - أى تلك الخواص المميزة للجو العام في كتابات دوستوفسكى . إن تعبير «الاستسلام» عند تولستوى يخص مجال السياسة ولا يتلاءم مع عالم الأدب .

قال سالتيكوف - شيدريرين^(٩) ذات مرة عن دوستوفسكى : «هو في جانب ما يصعب شخصيات روائية مفعمة بالحياة والصدق ، ولكنها في الجانب الآخر دُمى غامضة وتبدو كأنها في حلم مطلقة العنان لتزوايها التي تتجاوز كل حد ، وكأن الأيدي التي صنعتها كانت مرتجحة من الغضب . . وتحدث جوركى أيضاً عن العبء الثقيل المحمّل بشكل قسرى في أفكار شخصيات دوستوفسكى ، مشاعرها وأفعالها التي لم تكن تتلاءم بطبيعة الحال مع تركيباتها . ويؤكد جوركى في هذا الخصوص أن نزعات دوستوفسكى الرجعية أدت إلى «تشويه فظيع يمكن أن يفترض عند شخص آخر عديم القيمة . .» .

لقد ألحق دوستوفسكى الضرر بعبقريته لإنحنائه أمام النزعة الذاتية الرجعية الزائفة والباطلة ، وخلق أنماطاً وشخصيات تقتفر إلى السمات المميزة للحقيقة كما هي في الواقع .

ذات مرة قال جوجول إن أى تزييف في معالجة الشخصية يستدعى لديه شعوراً بالاشتمزاز ، كما لو أن كان محملاً في جيفة أو هيكل عظمي . وهذا هو السبب في حرقه لمخطوطة الجزء الثاني من رواية «النفوس الميتة» . فإكراه الذات الذي يفرض عليه من قبل القوى الرجعية ، كان أحد الأسباب الرئيسية لمرضه العقل ، الذي أودى به إلى الإنتحار . لقد حال ذكاء جوجول دون أى تسوية مع متطلبات الفن ، إلى درجة أنه وإن كان قادراً على التحول إلى الرجعية في كتاباته العامة ، لم يستطع أن يجعل منه مزيفاً للمعايير الأدبية الخاصة بالفن الأصيل .

لقد أعمى التعصب الرجعي أحياناً الفنان الخلاق عند دوستوفسكى ، ولهذا فشل في تحقيق التكلف واللاطبيعية في الشخصيات التي إستحضرها على هذا النحو .

والأدهى من ذلك أن نفس السبب جعله ، في عدد من الحالات ، يتخلى متعمداً عن سبيل الاخلاص للفن .
ويعتدل أن يقال ، بحق ، أن قدرة دوستوفسكى الخلاقة كانت بمقياس جدير بالاعتبار ، مضغفة بسبب ذاتية .

بحساسته الاستثنائية وعدم حصانته ، بازدواجية الفكر والشعور عنده ، كمغزى كامل لسيكولوجيته ، برهن دوستوفسكى إلى أبعد حد على حساسيته البالغة ازاء الجو العام لعصره ، أثر الحياة من حوله ، والتأثيرات التي استشعرها وأصبحت مهيمنة عليه . فخلال الأربعينات جذبته تيار الأفكار الداعية إلى معاداة الأقطاع ، الأفكار الديمقراطية التي كانت ممزوجة بمفاهيم الاشتراكية الطوباوية ، وبخاصة اشتراكية فورية . ولقد نشأت الأفكار المعادية للأقطاع بتأثير حلقات بيلنسكى وبتراشفسكى^(١٠) حيث كان الأخير النواة الرئيسية للحركة الثورية في النصف الثاني من الأربعينات .

فالاستغلال القاسى للفلاحين من قبل ملاك الأرض ، مع النمو الناشئ للحركة الفلاحية ، فضلا عن حدة الصراع الطبقي مع الضرورة الملحة لإلغاء العبودية ، وغو الرعى الاجتماعى والفكر الثورى - كل هذا ترك تأثيره القوي على دوستوفسكى الشاب ، الذى تملك قدرة فائقة على تفهم جوهر العصر ، وتنص هواء ذلك الزمان ، حيث وجدت تلك الظواهر تعبيراً كاملاً عنها في كتاباته عن تلك الفترة .

لم يملك دوستوفسكى عاطفة ثورية طاغية ، كيقين ثابت في قوة الحركة الثورية ، ولا نسق فكري ديمقراطى ثورى متماسك ، فديمقراطيته كانت من الطراز الحالم والعاطفى ، كما كانت اشتراكيته ، وكان متأرجحاً بين إلحادية بيلنسكى ونزعاته هو الشخصية تجاه «الاشتراكية المسيحية» . لقد كان عباً للفقر ، حالماً بتحريض الأرقاء ، ومطالباً بالحرية الكاملة للأدب والصحافة وطموحات كذلك كانت «جرائم» في نظر حكومة القيصر ، وفي عام ١٨٤٩ كان محكوماً بقضاء عقوبة الأشغال الشاقة .

هذا الكمون في عالم الأحلام والتخيلات أخضعه إلى صدمة لم يشف منها أبداً ، وخلفت طابعاً لا يمحى في كل أعماله ، كما يمكن أن يرى في وصفه - الوارد في رواية الأبله - لمشاعر وأفكار رجل محكوم عليه بالموت .

في ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ أصدرت حكومة القيصر بوحشية سادية وبمتهنى المهلوه حكماً عاجلاً بإعدام الأعضاء الواحد وعشرين للحلقة بتراشفسكى . كان هدف الحكم كسر الإرادة التي تولدها مثل هذه الحلقة وسحقها . وألبس المحكوم عليهم أكفانهم البيضاء ، وقيدها معصوى الأعين إلى دعامات تهديداً لرميهم بالرصاص ، ودوى قرع الطبول خلال الأرض الجريئة حيث تجري مراسم تنفيذ الحكم وحيث ينتظر المحكومين مصيرهم ، حين وصل في اللحظة الأخيرة رسول قيصرى راكضاً عبر الساحة حاملاً مرسوماً باستبدال الأمر القيصرى بالحكم شقاً إلى الأشغال الشاقة والنفى .

لقد أبقى على حياة دوستوفسكى ، ولكن العقوبة شكلت تهديداً لأحلام وطموحات شبابه وأماله التي ماتت موتاً بطيهاً خلال الألم المبرح لحياة السجن .

فالكارثة التي آلت به كانت مفاجئة ووحشية ، وجرمته كانت فقط - قراءته علانية رسالة من بيلنسكى إلى جوجول . لقد كان هول حياة السجن الطويل - في الوقت الذى اكتسب فيه سمعة أدبية وحاز أيضاً عدداً من مخططات الخلق الفنى - ساحقاً لدرجة كشفت عدم قدرته على الثبات أمام الصدمة وتبدت له قوة الاوتوقراطية كشىء أزل لا يقهر ، وفي جحيم سجن أمكنه أن يصغى لزيتر حيوانية الرجعية الضارى ، التي كلما ظهر أنها الأكثر «انتصاراً» كلما تبدى على نحو أعظم شعور نظام نيقولا الأول باقتراب هلاكه الموعود .

ما عذب دوستوفسكى أكثر من أى شيء آخر خلال سنوات قضاء العقوبة ، شعوره بثقل العزلة ، عزلة مجموعة صغيرة من المفكرين بين حشد كبير من النزلاء المساجين ، والذين كانوا يفتنون ثلة المفكرين هؤلاء إلى حشد بعيد . لقد إختلطت هذه الضغينة في ذهن دوستوفسكى بالشعور بأن هنالك صدعاً بين جماهير الشعب وحفنة المفكرين الذين كانوا يرفعون آنذاك راية الحرية .

لقد كان التفاوت بين الشعب وهؤلاء الذين يناضلون في سبيل الحرية ، هو ما اعتبره دوستوفسكى الدليل القاطع لللاعلمية ولا واقعية النضال في سبيل الحرية .

لم يعد قادراً على استيعابه ، بسبب قناعته بديمومة النظام الأوتوقراطي . ومن نتيجة ذلك أن الأعمال التي كتبها خلال نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات حملت طابع الزوال والحياة ، وفقدت طابع الاحتجاج الذي ميز كتابات دوستوفسكي الشاب ، ولكنها لم تكن تحوى بعد الأفكار الطوباوية الرجعية التي امتزجت بالنقد الساخط للراسمالية ، والشفقة الغامرة تجاه غالبية البشر المحرومين والتعساء التي ظهرت في كتاباته التالية .

لقد زاد إيمان دوستوفسكي في إستقرار القيصرية الذي لا يتزعزع بقدم موجة رجعية جديدة ، أعقبت تراجع المد الثوري .

وهكذا سوف يلاحظ أن كتاباته تكونت جميعها بمختلف أطوار النمو الاجتماعي والسياسي لعصره .

ومع ذلك فهناك ملمح ما في كتاباته لم يفقد أبداً ، على الرغم من كل الأبنية المصطنعة ، التشوهات والأثام التي أوردتها في كتاباته بتأثير الاتهامات الرجعية ، وهو الصوت الصارخ الثابت والذي لا يمكن إخماده للإنسانية المعذبة متذمراً بغضب أن «ليس بالمستطاع تحمل الأوضاع الاجتماعية لحياتها إلى أبعد من ذلك !» فالتعاليم الزائفة عن الهوان والتبرير المتناقض لعناءات البشر فاقها أثراً الدمع المتسامح الفريد لطفل معذب ، والذي من أجله نبذ الكاتب من خلال شخصية ايقان كارامازوف فكرة «التآلف الديني» .

على الرغم من الرفض الحاسم للزيف الرجعي ومثالية العناء والأزدواجية ، كعلامح للدوستوفسكية ، تحتوي أعمال هذا الكاتب الكبير ، فإننا نجده لصدقه الشديد في تصوير حياة مجتمع قائم على الاستغلال ، معبراً عنه بعاطفة حارة وألم شديد ، في كتابات متناقضة إلى حد كبير ، متمردة حيناً ، وخاضعة حيناً ، مذهلة في قوتها الفنية وإن كانت بعيدة أحياناً عن الصدق الفني ، عن الاثارة الفنية ، عن التقصى والعناء .

إن دوستوفسكي يشغل مكاناً مشرفاً في صرح الأدب الروسى والعالمى . .

نشأ عند دوستوفسكي إقتناع بأن عامة الناس تقف في مواجهة الأحاد و«التفكير الحر» الخاص به «نخبة النبلاء» وأن أى محاولة للاتصاف بالناس تقتضى نبذ كل الأفكار «النبيلة» و«غير الشائعة» .

لقد أصاب الهوان كبرياءه وطبيعته التي لا تعرف الانحناء من جراء كرب حياة السجن ، وفي الفترة التي أعقبت خدمته العسكرية والتي استطاع فيها أن يواصل حياته بفعالية متسقا مع ذاته كان أمامه سبيلين : أولهما الإبقاء على الاخلاص للأفكار التي دفعت به إلى السجن وتحمله بكبرياء الألم المبرح الذي كان يقاسيه والسبيل الثانى هو تبرير ما ارتأته عيناه أنه أنه قدر والنظر إلى مصيره كنعمة إلهية مقننة مرسلة من السماء ولقد إختار دوستوفسكي البديل الثانى .

كشفت التذلل والخضوع المسيحيين أنها الطريق السهل نحو العلاء للعشور على الخلاص من وخزات الكبرياء المجروح ، الخزات القادرة على تمزيق الروح إرباً ما لم تعثر - الروح - على مخرج أو حل .

أظهر دوستوفسكي في أعماله بمتهى القوة سيكلوجية أن «الاذلال أضخم من الكبرياء» وأبدى في صور رائعة كم هناك من غيظ مكبوت ، واستياء متناقض ، وكبرياء وشوق إلى الثأر ربما يستلقى محتجاً أسفل المظهر الخارجى للكثير من الذل ! ومع ذلك فمن المحتمل أن يكون للاحتجاج المكبوت حدوده ، وأنه لا شئ يمكن أن يكون أقوى من الاحتجاج «المكبوت» .

وبالنسبة لدوستوفسكي فإن مناخ النصف الأول من الخمسينيات كان على حد سواء ، داخل الوطن وأوروبا الغربية حيث الثورة محبطة ، كما كان حاله داخل جدران سجنه . ولكن في النصف الثانى من الخمسينيات كان معزولاً ، ليس فقط داخل جدران سجنه ، عن المد الثورى الذى تلى سقوط نظام نيقولا الأول المستبد الذى طال إنتظاره ، وإنما علاوة على ذلك بوجهات نظره الجديدة التي تبناها .

وعاد إلى العاصمة وهي في قمة الوضع الثورى ، الذى

الهوامش

- (٨) ستراخوف ، نيكولاى نيكولايفيتش (١٨٢٨ - ١٨٩٦) ناقد روسى من كتاب الأوتوقراطية وفيلسوف مثالى ، ساهم فى مجالات إيوخا وغريبا التى كان يصدرها ف . م . م . م . دوسوفسكى . كانت مقالات ستراخوف موجهة ضد الفلسفة المادية والديمقراطية الثورية ، فى مواجهة أفكار تشرنشفسكى ويساروف . يعتبر نفسه نصيرا لمثالية هيغل المطلقة ، وكان من معارضى الداروينية .
- (٩) سالتيكوف - شيدرين ، ميخائيل يفغرافوفيتش (١٨٢٦ - ١٨٨٩) كاتب انتقادى روسى كبير وديمقراطى ثورى . نشأ تحت تأثير بيلنسكى . فى الأربعينات إلتحق بحلقة بتراشفسكى ، وانمكس تماطفه الاشتراكى الطوباوى فى كتاباته المبكرة ، حيث نفى سببها إلى فياتكا (١٨٤٨ - ١٨٥٥) . كان أحد المحررين فى ال أو نشيتفى زابسكى من ١٨٦٨ حتى أغلقت فى ١٨٨٤ . لعبت كتاباته الإنتقادية دورا هاما فى نمو الحركة الثورية والأدب التقدمى فى روسيا . تتبع التقاليد الفنية عند جوجول وخلق أسلوبا فى الهجاء السياسى .
- (١٠) بتراشفسكى م . ف (١٨٢١ - ١٨٦٦) قائد حلقة من المفكرين الروسين التقدميين (٨٤٥ - ١٨٤٩) تعرف تاريخيا باسمه . كان متاضلا نشطا من أجل التحرر وبخاصة تحرير العبيد . وكانت حلقة تضم جنباحين : الجناح الأول ثورى وديمقراطى ومن ضمنه بتراشفسكى نفسه والجناح الثانى ليبرالى وينتمى إليه دوشوفسكى . فى عام ١٨٤٩ اعتقلت كل الحلقة ونفى بتراشفسكى إلى سيبيريا . ظل معارضا للقيصرية حتى نهاية حياته .

- (١) فى فصل اعتراف راسكولينكوف لسونيا بجريمته فى رواية الجريمة والعقاب انتهى ، وسقط على الأرض ، وقبل قديمها وقال : لقد جنوت ليس أمامك ، بل أمام كل للعانة الانسانية . (المترجم) .
- (٢) مايكوف ، أبوللون نيكولايفيتش (١٨٢٦ - ١٨٩٧) شاعر روسى ، غير أعماله هى التى خص بها الطبيعة فى الحمسينات والستينات من القرن الماضى كان من المناصرين الرجعيين لنظرية الفن الخالص ، وكان عدوا للشعر الديمقراطى الثورى .
- (٣) نسبة إلى سميردياكوف أحد شخصيات رواية الأخوة كارامازوف (المترجم) .
- (٤) غير الروائية أو القصصية (المترجم) .
- (٥) بويدونوستيف ، كونستانتين بشروفتش (١٨٢٧ - ١٩٠٧) رجل دولة روسى رجعى من عام ١٨٨٠ - ١٩٠٥ المدهى العام للجمع الكنى . له تأثير هائل على الكسندر الثالث . نصير متعصب للأوتوقراطية - متعصب دينى رئيسى .
- (٦) النهلية - العدمية أو الأرهاب - استعملت الكلمة عند الكتاب الرجعيين المشتغلين بالحياة العامة فى تلك الفترة للدلالة على العاملين فى الحركة الثورية الديمقراطية .
- (٧) المدينة التى ورد فى التوراه أن الرب أهلكتها لانتماس أهلها فى المعصية والفجور (المترجم) .



قراءة في قصيدة كائنات مملكة الليل

لأحمد عبد المعطي حجازي

كان ظهور أحمد عبد المعطي حجازي في نهاية الخمسينات تأكيداً واقمياً وفنياً لنجاح حركة الشعر الحر في العالم العربي ، كما كان ديوانه الأول (مدينة بلا قلب سنة ١٩٥٩) ترسيخاً لأقدام صاحبه صلاح عبد الصبور التي انطبعت على الأرض الثقافية في مصر ، قبل ذلك بعامين ، من خلال ديوانه الأول (الناس في بلادى سنة ١٩٥٧) وبعد هذين الديوانين الرائدين مضى الشاعران بخطى ثابتة كل في مسيرة شعرية يؤكدان أصالة هذه الحركة الجديدة ، ويجددان لها معالمها ، إضافة لما يضمه شعراء الحركة في البلدان العربية ، خاصة في العراق ولبنان ، من معالم جمالية وبنائية . . حتى أصبحت حقيقة واقعة - إن لم تكن الحقيقة الأولى في أرض الشعر العربي المعاصر . . بمعنى أن انتشاراً كبيراً امتد حتى ملأ الساحة الأدبية العربية سواء بإبداعات الشعراء أو إبداعات النقاد المواكبة للحركة والمبشرة بعوالم جديدة .

○ في ديوانه الأول وفي دواوينه الثلاثة التي تلتها^(١) ، لقد كان عالم حجازي الأثير هو عالم الريف المصري بما يحمله من عناصر متناقضة ، طيبة القلب وفقير الحبيب ، براءة الإنسان وقسوة الواقع ، الانتفاء الشديد للأرض ، والرحيل الاضطرابي من هذه الأرض . . . من أجل هذا كانت المدينة ، هي الوجه المقابل الذي إنجذبت إليه الشاعر علة يبعد نفسه ، فلم يجد إلا (رحابة الميدان ، والجدران تل . . تبين ثم تختفي وراء تل) وجد نفسه في المدينة ولكن ليس كما كان يأمل قبل أن يردها ، لقد كان بها (وريقة في الريح دارت ثم خطت ، ثم ضاعت في الدروب ، ظل يذوب ، يمتد ظل ، وعين مصباح ، فضوئى عمل)^(٢) .

يسرى العزب

من غيبته إلى المواجهة الواجبة. ويصحو في القصيدة خلال
نموها صوت ثالث هو صوت الوطن ..

تركت غيبي لألقى نظرة إلى بلادى
ليس هذا عطشاً للجنس ،
إننى أؤدى واجباً مقدساً
وأنت لست غير رمز فاتبعنى
لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة غير رجل الشرطة
يستعرض في الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير .

هنا نجد الأصوات الثلاثة تتجاوز هامة لتؤد صورة
شعرية شبه أثرية ، يحمل غموضها وضوحاً قوياً . . إن
الصوت الأول يخرج ليرى بلاده في (نظرة عابرة) فالإفافة لم
تصبح بعد كاملة ، إنه سيراه في مرحلة تل السكر وتسبق
الصحو ، لذا فإن رؤية الشاعر - في هذه الخطوة البنائية -
ستكون مجرد إلقاء نظرة . . ولكنها تحمل في الجملة التالية
معنى مخالفاً يفرضه الصوت الثاني (الداخل) فالشاعر لا
يقف متفرجاً ، وليس خروجه طلباً للجنس بل إن الارتحال
في الوطن واجب مقدس يحتم الخروج ولكن الصوت
الأول يصحو مبصراً على الجدل حين يقول للصوت الثالث
(البلاد) «وأنت لست غير رمز فاتبعنى» ، ويصود إلى
غفوته في حانة الذكريات التي أصبحت تستنزف وجوده فلا
يرى من مجدها سوى هذه الحانة ورجل الشرطة الذى لا
يعمل هو الآخر غير الاستعراض .

يثور الصوت الثانى بعد ذلك على موقف الشاعر الهروبى
الذى يفقه الصوت الأول ، فيدخل الشاعر الى العمق ،
فيرى نفسه معادلاً للشرطى ويتحول ظل الشرطى
(الطويل تارة والقصير أخرى) إلى ظل يلزم الشاعر :

أنسج ظل حفرة
أنسج ظل شبكة
أقبع في بؤرتها المحلوة
بعد قليل يتطفئ الضوء
وتتد خيوط الشبكة
تمسك رجل الملكة

ولكن هذه الوريقة الضائعة في الدروب تماسكت خلال
العقدين الماضيين ، فأصبحت شاعراً قوياً ، كما أن ظله قد
اتسع وأمتد فأثر في جيلين من بعد جيله الرائد كما أن
الشاعر (عين المصباح) لم يعد فضولياً عملاً . بل أصبح في
مدينة الشعر صاحب دار كبيرة تشبه إلى حد كبير دار
(العمدة) في قريته التي أو فدته مضطراً إلى المدينة القاهرة .

○ لقد تحول ضوء المصباح الضئيل خلال الدواوين التي
ثلث ديوان الريادة إلى وهج مشع وقوى لا يملك سائر في
درب الشعر المعاصر أن يبعد عنه عيونه أو يتجاهله

أما في ديوانه الأخير (كائنات ملكة الليل سنة
١٩٧٨)^(٣) فإن عالم حجازي يزيد رحابة واتساعاً ، فلا
يقف عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقدها ، أو العالمين
بتقابلهما كما حدث في دواوينه السابقة . وإنما يضعنا في
(الكون) بأسره ، بمعنى أن الشاعر أصبح يمتلك العالم كله
بين يديه ، حين تمكن من السيطرة على كائناته وتمكن في
الوقت نفسه من إعادة خلقها وتكوينها (تشكيلها) في عالم
جميل .

○ في الديوان الأخير تتحول اللغة الشعرية درجة أكبر
إلى العمق ، ذلك لأن الشاعر قد اكتسب بحكم الخبرة
الجمالية مقومات تشكيلية جديدة دفعت به إلى هذا العمق
الشعري . .

أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور^(٤)

أظنها التقوى وليس الخوف
أو أن أرد الخوف بالذكرى
فأستحضر في الظلم أبائى
وأستعرض في المرأة أعضائى ،
والقى رأسى المخمور
في شفتية الماء الطهور

○ يوقف الشاعر نفسه في مواجهة نفسه ، صوت من
الחסاراج جهورى يرى نفسه إلهاً للجنس والخوف
والذكورة ، وصوت داخل (يشكله المنولوج) يحاوره
فيضه في مكانه الذى هو فيه في الواقع ، حيث لا مجال
للفخر بشيء ، فليس هو إلهاً للكون ، بل هو مجرد كائن
رعيد ، لا يجد ما يشغله سوى استعادة الماضى ،
واستعراض الأعضاء في المرأة ، والهروب في دوران الخمر .
الصوت الثانى هو صوت الداخل الذى حين استيقظ في
الشاعر أيقظ الصوت الأول فأعاد اليه الصحو ، وأخرجه

(ب) تلقائية النمو الصوري .. تتوالد الصور ذاتياً في القصيدة فلا نحس بتدخل - أدنى تدخل - من الشاعر يقصد منه إلى خلق صورة جديدة تقوى الصورة الشعرية السابقة ، بل إن العفوية الفنية وحدها هي التي تتحكم في هذا النمو .. ولنتذكر الآن الصورة السابقة للصفيف الذي صنم نفسه بعيداً عن اللاهين (في حديقة) إنه يتحول تلقائياً في رؤية الشاعر ، إلى هذه الصورة .

عنا قيد الندى ترشح في أرنية الأنف
وفي توجية الفهد الصغير .
والى : الجسد الوردى يستلقى على عشب السمرير
والفراشات على الأغصان زهر حائق ..
وعتمة البستان لون نائم ..

صورة الحديقة بكل مفرداتها وكائناتها الجميلة تصنع للرؤية الشعرية درياً ، يساعدها على تحقيق هدفها الذي لا يتبدى كلاً في مرحلة ما من مراحل البناء الشعري ، وإنما ينبت طبيعياً وعلى هون ، الصفيف في مثل هذه الحديقة رائع يحفز إلى التقدم إليه واحتضانه ومن ثم تنبثق الجملة الشعرية التالية هانفة به ..

فأمكنني منك يا مليكي
يندمج الصفيف في المحبوبة فيصيحان خلال هذه
الجملة ومنها حتى نهاية القصيدة واحداً ... ويدرك
الشاعر بعد هذا النداء العظيم أن المسافة بينه وبين المتأدى
بعيدة ما تزال .. حيث ..
إن أكف شجر الصبار برعمت
وكاد الليل ينتهي
وما زلتنا نظير

وإزاء هذا التمدد في الصورة يعود الشاعر إلى ظله فينسج منه كائنات ، لكنها جديدة تختلف عن منسجاته السابقة (الحفرة والشبكة) إن الكائنات الجديدة التي تخلفها الشاعر ليواجه بها شجر الصبار هي ما نجده في امتداد الصورة حين يقول :

أنسج ظلي برعماً
وكائنات شيقة
أبحث عن مليكي
في غيمة أو صاعقة

يصرخ الداخل متحدياً التواكل والكسل اللذين يرزح فيها الخارج حين يصنع من ظله حفرة وضخاً ، يقبع في ظلامهما ، ويصيب به دون تصريح ، أن يتمرد على هذه التومة المستكنة ، لأن المتوقع معها لن يكون سوى الهزيمة إن لم يكن الدمار .. تتصاعد محاولات الإفاقة في القصيدة من خلال عدة أدوات تشكيلية يستخدمها الشاعر ، ومن أهمها :

(أ) الاستفهام .. وهو أول مشيرات ما يروجوه الصوت الذي انتصر في القصيدة ..

في الليل كان الصفيف نائماً
لماذا لم تعد تشهد في حديقة الأرملة الشابة زواراً ؟
لماذا لم تعد تهب في أجسادنا رائحة الفل ؟
ويمشي عطرها الفاتر في مسامنا ؟

يستخدم الشاعر في تساؤلاته الأولى هذه ولأول مرة في القصيدة ضمير المتكلمين (نا) ، ولأنها من الصوت الأقوى فإنها لا تمثل الذات القوية (النحن) حين تستيقظ في الشاعر .. بمعنى أن الإفاقة التي تسعى إليها رؤية الشاعر في رحلة تشكيل القصيدة .. ليست لإصحاح الذات الواحدة التي انهمزت في الخمر وبؤرة الظل في الخطوتين السابقتين ، بل لإصحاح الذات الجماعية التي تقضى ليلاً طويلاً بارداً لا حرارة فيه ..

في الليل ،
كان الصفيف ، في حديقة ما ، نائماً عرياناً ،
كان رائعاً بمعزل عنا
بعيداً كصبي صار في غيبتنا شاباً جميلاً
يعبر الآن بنا ولا يرانا ..
أه ، كان الصفيف يملأ الشهور من غير أن يلمسنا .

إن صيفاً نخل عنا حين تركناه إلى الظل ، لكنه الصفيف - لم يمت ولم يتحدر بل راح يبحث لنفسه عن أرض جديدة ، ولم يعدم (حديقة ما) فكان رائعاً في استرخائه الإرادي ، وهو حين تخلفنا عنه أصبح في موطنه الجديد وشاباً جميلاً يعبر الآن بنا ولا يرانا .. ويملأ الشهور من غير أن يلمسنا ليس أقوى من تصوير اللحظة الشعرية التي وصلنا إليها حتى الآن من هذه الصورة .. التي شكلها الشاعر للصفيف - الحربة ..

أطبع قبلي على خلدوها المحترقة
منتظراً نايقي
منتظراً قيامي ..
فراشة أو يرقعة

مع النمو الصوري تصاعدت صورة الظل مع التصاعد في موقف الشاعر ، من الغياب الشديد إلى الحضور الشديد ، (برعم كائنا شيقاً) وتحولت صورة المليكة من كائن أبعد نفسه في الصيف حين تحل عنه مجوه ، إلى كائن عظيم ، وتحول الشاعر من ناسج لأكفانه إلى ناسج للبراعم ، ومن كونه يصنع لنفسه حقه إلى باحث إيجابي عن المحبوب الذي يراه في (فيم أو صاعقة) ، ويتحول لون الصيف من (الوردى المستلقى على عشب السرين) إلى نار في (خلدوها المحترقة) ، ويكون طبيعياً مع هذه الحركة الصاعدة في بناء الصورة أن يسعى الشاعر بكل قوته ليتحد بالمحبوبة حتى يطبع قبليته على خلدوها المحترقة فتحقق بذلك حلم استشرفته رؤية الشاعر من قبل حين يصل إلى نهايته التي هي في الوقت نفسة القيامة ، فيبحث في التوحد مع المحبوب في صورة طالعة وفاعلة (فراشة أو يرقعة) .

ثم ينتقل الشاعر بالصورة إلى إشعاعاتها الكونية حيث (الظل الذي يعبق في واجهة الدار ، والضوء الذي يشع كاللمسات في مفارق النخل ، والظل الذي يلحق في الماء تجايف الصخور ، واليهمات التي تهدل في الذكرى) ويبدأ الصورة بعبارة التحسُّور وبما التعجب «آه !» ، فما إن يبعد الشاعر فرشاته قليلاً عن اللوحة الشعرية حتى نكتشف من تأملنا السريع - للحظة - أن هذه الآهة الممتدة في كل صور الطبيعة ، تحمل من التحسر أكثر مما تحمله من التعجب ويؤكد ذلك آخر جمل اللوحة السابقة (اليهمات التي تهدل في الذكرى وتستوحى جبالنا المحجب الأسير!) - أنها - اليهمات - تعود إلى الماضي الجميل - بعد أن انعدم جمال الحاضر تحييه وتستوحى من أجل أن يخفف من ثقل الألم الذي يبرز الحاضر تحته ، إن إعادة الماضي الجميل حياة قائمة في رؤية الشاعر .. لم يصبح خبراً انقضى بل إنه باق بقاء (قطرة الماء التي ترشح في آنية الماء) .

هل تذكرون (الزير) في قرأنا ؟ إن الشاعر هنا يحيه ضمن ما يوقظ من ذكريات الماضي الجميل وذلك باستيحاء صورة متعلقة بهذه الآنية المصرية التي توارثتها الأجيال ، بالحب لما تحمله من قدرة على الرى والإشباع ،

(من قطرة الماء التي ترشح في آنية الماء ، كوجه من نقاء خالص ، يطلع في الصمت وفي الظل القريب ..) هنا الماضي الجميل وجه من نقاء خالص يطالعنا في منطقة السكون الآن ، فيساعدنا على تجاوز هذه السكونية ويساعد رحلتنا على الانطلاق في سبيل سعيها للتحقق الذي سعت الرؤية إليه منذ بداية القصيدة .

تظل الصور في تولدها التلقائي بنفس القدرة حتى نهاية القصيدة فننتقل مع كل خطوة بنائية إلى صورة جزئية جديدة يكون من تحصيل الحاصل وصفها بأنها لبنة في بناء الصورة الشعرية الأم ، أو الصورة القصيدة :

(أ) الموت الذي يظهر في رائحة النهار لصاً فاتناً .. فتخرج النساء ينظرن إليه وإهلات ويعرين له في وجه الشمس الصدور والنحور هل يمكن للموت أن يصبح بهذه القدرة على اجتذاب النسوة إليه . إن الموت الرمز .. شكل الشاعر منه عكساً لموت كبير عشناه في فترة الاستنزاف فيما بين الحريين (١٩٦٧ - ١٩٧٣) . وقدمنا فيه أرواحنا كما تسلم الشاة نفسها لذابحها ..

(ب) صورة الليل حين يتحول إلى أنثى تنتظر الشاعر . لقد أصبح الليل هو الكون الوحيد الذي يلود به الشاعر فيحميه من هجير الواقع .

(ج) صورة الليل حين يتحول إلى الأنثى المعطش وإلى الحب والتي تنزين لعشاقها كل مساء .

أشم عطرها كأنه مواء قطرة
أرى رقدتها في اللؤلؤ المتثور
في حدائق الديجور

آه ..

الليل/الأنثى .. مأوى الشاعر الموقرود وملاده . يرقد في (اللؤلؤ المتثور ، في حدائق الديجور) .. الخلفية هنا تفرش للشاعر أرضاً من ريش النعام ، يمضي عليها إلى حيث ترقد حبيبته (في حدائق الديجور) .. ولكن الشاعر لا يتقدم إليها ..

(د) لأنه حين يفكر يجد هذا والحسن مهجوراً ومُلقى في الطريق العام يستجيحه الشرطي والزائن فيصاب كرد فعل بالإحباط ، أو على حد قوله بهذه الحالة :

كأن صيرت هيتاً فلم أجب نداءها الحميم المستجير .

(هـ) يضع الشاعر صورة (الريح العقيم) التي تقوم
سدًا بين كل ذكر وأُنثى

إنما السَّم الذي يسقط بين الأرض والقيم
وبين الدم والوردة
وبين الشعر والسيف
وبين الله والأمة
وبين شهوة الموت وشهوة الحضور ..

(و) كل هذه الفواصل الفارقة بين كل ما يجب أن يتحدا
في الواقع تتكشف جمالياً في صورة الريح العقيم ، فلا يجد
البطل العاشق العتير مفراً من الالتفاف مرة أخرى حول
ذاته فيعود إليها ، حيث لا يجد غير ظله ، لما حدث في
الانتقالات البنائية السابقة ، ولكنه هنا ينسج من ظله
كائنات جديدة ، غير منسوجاته السالفة :

أنسج ظلي مُدناً مهجورة
ومدناً معادية
أبيض في الأحلام والأرحام
دنيا ثانية
ليدخلوها إن أن الليل فرادي
ينظرون في مرايا النفوس الخاوية
والأوجه الأخرى التي صارت لهم
بعد اتصال الأمهات بالجوش الغازية .

يتحول البطل الشاعر في كل تكرارية لرمز الظل إلى
صوره جديدة .. لأن التكرار هنا مستهدف التحول
والصيرونة في كائن آخر أكثر قوة من كينونته الأولى ، وهو
في هذه المرة يتصاعد متخذاً شكل طائر خرافي يبيض (في
الأحلام والأرحام دنيا ثانية) دنيا جديدة يأوى إليها كل
الأبطال المجهضين كالشاعر ينظرون في مرايا نفوسهم
الخواوية مثلاً ينظر .. عليهم يتسلحون بنفس رؤيته
فيأخذون موقفه والتفوق في الظل أو في داخل الذات ،
يتحدد عقب ذلك فيأخذ صورة الخوف الذي يضرب
بجناحيه كمعادل نفسى لصورة الطائر الخرافي السابقة على
كل شيء :

الخوف صار وطناً
وصار عملة
وصار لغة قومية

صار تشيداً وهوية
وصار مجلساً منتخباً
والخوف صار حامية !

(ز) وتفرض الصورة السابقة للخوف بطغيانها على كل
مفردات العالم الإنساني ، تفرض وضعية ألا يملك الإنسان
معها حرية التصرف أو حتى القدرة على اتخاذ أى قرار ، من
أجل ذلك تكون النقلة التالية في القصيدة ، مفاجأة لنا ،
لأن الشاعر لا يملك - فنياً - إلا السير في طريقه الذي
اختار حتى لو كان ذلك مستحيلاً :

أو من الرغبة حين فاجأتني آخر الليل
كأنما هي الوحي السماوي أو أنها التنوير

تفاجيء البطل المعاصر رغبة آخر الليل تدعوه إلى
الخروج من كابوس الخوف الثقيل فيقرر السعي إلى هدفه
مترجلاً .. يطلق حصانه - بعد أن استعصت عليه الرؤية
- وضاعت منه الذكرى ، ففقد صوابه وتحت أنجم تقطف
باليدين ، وهذه الصورة التي تحملها الجملة الأخيرة تؤكد
كثافة الليل الماكسة جمالياً لكثافة الخوف ، ينطلق عل
قدميه - إنساناً - في رحلة محاولته التحقيق ، ولكن
هيهات ، فضراوة العدو أصعب بكثير عما قد تصوّره له
تهيؤاته الليلية :

النجم لا يُقطف باليدين
لا تلين لي حجارة الأهرام ،
لا تزهر لي شجيرة الذكرى
ولم أزل أدور ، وأدور ، وأدور ،
في إيقاع ركض الجنون المثير .

هو بمفرده لا يستطيع أن يدفع شيئاً من ظلام الكون ،
وما حركته إلى الامام سوى لف حول الذات وإن كان بها
بعض الاندفاع إلى العالم الخارجى .. لذا نجده في انتقالة
تالية يعود مرة أخرى إلى مفرداته الأثرية .. إلى الكأس
التي أغرقت طفولته وبراءته ، فيسألها بدون حروف عن
سبب هذا الإجهاض الذي يحالقه وفي صفحة الكأس يرى
وجه المحبوبة التي خرج منها - وقد كانت تحمله بداخلها -
أو هو الذي كان يحملها في داخله خلال الصور النامية
السابقة ، يقول له وجه الحبيبة :

نظّل عشتاناً إلى نهاية الخليقة ..

إن ثمة وجود ثقيل من المعوقات يحول بين الفاعل والفعل . . يكثف الشاعر هذا الوجود الذى نثره في تدرجات البناء الشعرى للصورة في قصيدته الطويلة في صورة (الكلاب والنمور والكوايس والتوابيت القديمة) ويأمرها بالتخل عن حتى يقتل في الدم ويغسل نطفته في الريح . . وفي الريح يشم الشاعر عطر محبوبته التى ملكت عليه فؤاده في الخوف ويقترب منها أكثر فبرى :

أحس لأقترابك الحميم لوعة

فساعدني أن تكون لحظة العناق لحظة العبور .

لا تستقيم العلاقة مالم يتبادل الطرفان الشعور والفعل ، فهو ينام بكل ما يملك حتى يقترب من المحبوبة وعليها أن تساعده حتى تكون لحظة التقائهما هى نفسها لحظة العبور ولم تساعده المحبوبة بل تركته رغم حبه العميق حيث :

في الليل كان المنكبوت

يأكل جذران البيوت

وكنت عاجزاً

فهرولت إلى الأفق

واسندت إليه قائمى كأننى مثدنة

ثم حرزت صفى بمديه

فأنسربت حول خيرات دماء

وتصايحت على رأسى الصقور !

أنسا . .

إله الجنس والخوف وآخر الذكور !

استيقظ الشاعر مرة أخرى ، ولم تكن الأولى ، فإذا به عاجز في مواجهة الليل وكائناته ، ولم يجد مفراً ، في النقلة الأخيرة ، من تقديم نفسه قرباناً على مذبح الحب وإذ بالدماء تنسرب منه خيرات . وهنا صورة شمولية توحى بقداحة التضحية التى بذلها الشاعر ورفاقه من شباب العصر ، وحين أنسربت دماؤه خيرات تجمعت الصقور حول رأسه . . وليتها اجتمعت من قبل لتساعده على تحقيق حلمه فى النصر . .

وتأتى الجملة الأخيرة تكراراً للجملة الأولى فى القصيدة لتضع حداً لهذا العالم الكونى الجميل الذى شكلته غميلة الشاعر فتكون بمثابة لحن القداس الأخير أو صلاة الموت على رحيل من ضحى بنفسه من أجل أن تبقى الحبيبة قوية

هو سيزيف المحكوم عليه منذ الأزل وحتى الأبد ، لا يصل إلى ما يروى ضمائه . . إن النبوءة هنا وبعد طول الرحلة من المماناة والمجاهدة ، تأتى كرد فعل يائس يتكس ما تحمله روح البطل رغم تمردها وثورتها من انهزامية فرضتها عليها القسوة وأكدها الخوف . وفى صفحة الكأس تصبح الحبيبة شهرزاد التى ترد عليه فى صورة الحكم حين تراه يشتهى طفلة يظل يمين النظر إليها فى صفحة الكوب تقول له :

- مولاي !

إن العنب الأخضر لا يشعل ما لا تشعل

الحمر العتيقة .

ذلك أن صفحة الكأس تتلاعب أمام البطل فتبعد وجه الحبيبة الوطن التى يرمز إليها بالخمر العتيقة ، لتقرب منه وجه طفلة جديدة لا تربطه بها أية وشائج أو علائق ، وتأتى الحكمة متواترة مع الجو التصويرى العام حيث موقف الشكر الذى يندفع إليه الشاعر ، فلنا منه انه سيشتعل فيه ما أخذت الظروف من حرارة . والرمزان هنا - سمة رموز عبد المعطى حجازي - قريباً للتناول إلى حد بعيد لا إغلاق فيها ولا تعميم ، وما ذلك إلا لوضوح رؤية الشاعر ونصاعة الموقف الذى يقفه من حركة الواقع التى يعايشها بحميمية بالغة .

(ح) من صفحة الكأس المرأة العاكسة للذات يبدأ الشاعر فى الخروج من الذات قاصداً إلى هدفين فى وقت واحد . . فهو من جهة يؤكد - مقاومته للانزاعية المفروضة عليه ، ومن أخرى يؤكد أنه رغم التفاهة - الذى طال - حول ذاته ، إنما كان باعتباره واحداً من كل عظيم يعانى معه نفس التجربة ، ولكن معاناته هو كشاعر أكثر حساسية من معاناة بقية الكائنات فى عالمه . ويبدأ خروجه من رؤيته كل ما رأى فى الليل وكلها رموز وكائنات يغلب عليها الظلام والخوف والبشاعة بإعتبارها جميعاً «إشارات مرور صريحة» :

قتلنى أيتها البلاد

فى عش غرامك الملى بالكلاب والنمور

والكوايس ، المحاط بالتوابيت . .

المغطى بجبال السلالة التى انحدرت منها ،

فاتركينى . . اغتسل فى الدم

أزرق نطفى فى الريح ،

هوامش

- (١) والدواوين الشعرية لأحمد عبد المطلبى حجازى هـ :
مدينة بلا قلب دار الآداب - بيروت ١٩٥٩ ودار الكاتب
العربى - القاهرة ١٩٦٨
لم يبق إلا الاعتراف . أوراس .
مرثية للعرم الجليل .
وقد جمعت فى (ديوان أحمد عبد المطلبى حجازى) الأعمال
الكاملة . دار العودة بيروت ١٩٧٣ .
(٢) ديوان (مدينة بلا قلب) طبعة الكاتب العربى . ص ١٧٥ .
(٣) ديوان (كائنات مملكة الليل) دار الآداب - بيروت ١٩٧٨
(٤) قصيدة (كائنات مملكة الليل) أول قصائد الديوان الخامس (ص
٥ : ص ١٥)

وشاهدة ومن أجل أن يوقظ بانتحاره الأسطورى نخوة
القائمين والآتين فتعمل مالم يستطيعه هو . . ترى هل
تتحقق رؤية الشاعر ١٩ . .

وإذا علمنا أن الشاعر قد انتهى من قصيدته الملحمية
هذه فى أغسطس ١٩٧٣ يتضح لنا أن ما انتظره الشاعر وما
تنبأ به قد تحقق جانب كبير منه بعد هذا التاريخ بشهرين
فى أكتوبر ٧٣ ، فإذا كانت بشارة التحقق لنبرة الشاعر
قد تحققت فإن معنى ذلك أن كل ما تنبأت به القصيدة بل
كل ماتنبيء به - ومازالت تملك إمكانية العطاء بلا
حدود - سوف يتحقق فى يوم من الأيام .

المجلس الأعلى للثقافة لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

مسابقة

الدراسات الأدبية لعام ١٩٨٤م

تعلم لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسابقة للدراسات الأدبية فى أحد
الموضوعين الآتين :

١ - كتابات أحمد أمين

٢ - كتابات الدكتور محمد حسين هيكل

ويشترط فى البحث المقدم أن يكون بحثاً مبتكراً يلتزم أصول المنهج العلمى ، ولم يسبق نشره أو تقديمه
ضمن دراسة للحصول على درجة علمية أو للحصول على جائزة أخرى ، وألا يقل حجمه عن خمسين
صفحة (١٥٠٠٠ كلمة) .

والجوائز المخصصة للمسابقة كما يأتى :

٤٠٠ جنيه مصرى

٣٠٠ جنيه مصرى

٢٠٠ جنيه مصرى

الفائز الأول

الفائز الثانى

الفائز الثالث

وآخر موعد لتلقى البحوث هو ٣١/٣/١٩٨٤ وترسل البحوث باسم الأمانة الفنية بالمجلس الأعلى
للثقافة (لجنة الدراسات الأدبية واللغوية) — ٩ ش حسن صبرى - الزمالك

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات مختارة من الكتب الجديدة

تقدم

الإبداع العربي

○ المتنبي يجد وظيفة

عبد السميع عبد الله

١٠٠ ق

مصر النهضة

○ الجدور التاريخية

لتحرير المرأة

د . محمد كمال يحيى

٨٠ ق

تراث

○ الحجة في علل

القراءات السبع ج ٢

على النجدي ناصف

٦٠٠ ق

○ هذا ما حدث أولا

رفعى بدوى

٧٥ ق

○ الخط العربى

زكى صالح

٢٠٠ ق

○ تلخيص كتاب

القياس

« لابن رشد »

تحقيق : د . أحمد عبد

المجيد هريدى

تجليد فاخر ٨٠٠ ق

تجليد عادى ٦٠٠ ق

○ فن الكروشيه ج ٣

فتحية غيث

٨٥٠ ق

○ العمارة الإسلامية

فى مصر

د . كمال سامح

٣٧٥ ق

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

٩٩٥/٩٩٩



الشعر

- | | |
|------------------------|-----------------------------------------|
| عيد المزيـز المـفـالـح | ○ نقوش وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني |
| كامل أيوب | ○ موت قبطان .. في الساحل |
| فاروق شوشة | ○ يحدث أن |
| محمد عادل سليمان | ○ أشجار الدم |
| نشأت المصري | ○ كابوس أغنية فلسطينية |
| حميد سعيد | ○ السؤال |
| أحمد طه | ○ في موقف الحمـد |
| أحمد زرزور | ○ الخروج = الدخول . |
| محمد علي شمس الدين | ○ ذكر ما حصل للبي حين أحب |

نقوش وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني

عبد العزيز المقالح

(نقش - ١)

عبر صوت المدافع
عبر صمت الكلام . . . الرتبة

موحش وجه عكا ،

وعكا مهياة للحصاد .

(نقش - ٢)

العصافير تحلم بالدفء

تحلم بالخبز والماء

والطفل - في الشام يحلم بالماء

يحلم بالخبز ،

للإباء لونُ الدماء ،

وللخبز لونُ الجماعم

لونُ دم الأصدقاء

ووجه الشام بلا ماء

لا خبز في جسد الشام

طفلُ المحيم يسأل :

- مذعورة ومشوهة في المخيم عيناه

باردة كدم البندقية كفاه -

وموحشة في العيون التضاريس .

والكلمات ،

وجمر السماوات .

موحشة في دعائي الضفائر .

لون الغدائر

موحشة في حقول اللغات ،

حروف الكلام

(الكأبة عالقة بالجدار)

أم ان الجدار بأحجاره عالق بالكأبة ؟!

المغنى حزين أم الحزن يأتي إليه

ويثقب جدرانَه عبر صوت الرتبة

عبر صميت الأصابع

يا شام : مائدة كان صدرُ الفرات

لماذا غدا مقصلة ؟

(كفنٌ أم وطنٌ

أمة ، أم غبارٌ

عودة أم شجنٌ

ثورة أم شعار ؟

سوف تبقى الجنائزُ - للموت بهجته -

ويموت النهار !!)

(نقش - ٣)

((يابديع المحيا . .))

أنت ياوجه عكا المسافر بين النقا

والنقود

لماذا يخاصمني فيك وجهي

يمعثرن كبقايا المصابيح في مدخل الفجر

هل خائفى الحب ؟

هل خائفى الشعر ؟

ما للقصائد لا تستجيب لصوق

ومالى أصطاد قافية لا تناسبنى

لا تناسب لون الدماء

ولون البكاء ؟

(أنت ياوجه عكا المحاصر بين النقا

والنقب

أنت عار العرب

أنت مجد العرب

أنت إن لم تعد لها ، قمراً ،

يالأسر العرب !!

(نقش - ٤)

الغريب المسافر بين الندى والرصاص

وبين الخديعة والموت والإعتذار

يفادر نزهته ويعود إلى ناره

في البرارى يسير بطيئا

يفتش عن ذاته في الحطام

يفتش عن لونه في الحطام

يفتش بين الحطام عن البندقية

يبحث عن وطن لم يعد قائما

يرقب الآن ساعته

ربما اغتاله الوقت

واحترقت بندقيته في دم الإنتظار

(وقالت إذاعاتهم :

سقطت في الدجى البندقية

سقطت في الدماء الهوة

غرقت في الزيف القضية

وقال :

احرسونى من البحر

لا :

احرسونى من الأصدقاء)

(نقش - ٥)

إنه وجه عكا

وهذى القرائن أجمعها من رفات المنازل

من صخرة يحزم العشب جبهتها

ويصير صديقا ،

يعاند كل السكاكين ، يشحذها ،

إنه وجه عكا استطلال به الخزن

يرحل بين الزمان وبين المكان ويصرخ :

من أين جئت ؟

لماذا أموت ؟

لماذا أنا شارد وقليل هنا في برارى الشام ،

وعكا هناك محاصرة بسيوف من القمع ؟

إن أضيع هنا
وهناك أضيع
يصنع لى طفلُ النعش
يصنع لى طفلُ القبر
يصنع لى يديه النهاية
(إن أضيع
أبيع . .

الشتاءُ مرّت على جسدى
أوغلت فى دمي
وأنا واقفٌ ،
فى انتظار الربيع)
نقش : ٦

لم يعد وطناً . .
بعد أن أدمن الذل والخوف
أقيّة صار للجثث المستباحه
خارطة للخواء . . ومزرعة للصمص
فلا تدفنوه ،

ارفعوا علم الشهداء عن الجسد المتعفن
عن وطن لا يجيد اختيار الحياة أو الموت
يأكل أبناءه فى السلام ،
وأبناؤه يستبيحون صورته فى الحروب !
ابحثوا فى الرمال القديمة عن لغة لا تمارس دور النعامة
فى الحرب والسلام ،
عن لغة كالتبوة لا تبرد الكلمات على ساقها ،
لاتخون . . .

(كان كتلة ناز
صار كتلة عار

لم يعد قطعةً من شعاع الضحى
لم يعد بيرقاً من نسيج المطر
نضبت لغة البرق فى مقلتيه
ومات على شفتيه حديث الشرر)

نقش - ٧

ياشتاء الحديده والقتل والعار ،
إن النساء اللواتى تطوعن للحب
يحملن آنيةً من دم الفجر
يخرجن من خنجر عالمى النقوش
ويدخلن فى خنجر عربى النقوش
ويكبن فوق تلال المرافىء أضرحةً ،
وقبورا

ووجهاً حزين الندى
يتراجع عن صمته قائلاً :
إن هذا سؤال حياتى ،
لماذا تموت النجوم إذا رقصت فى المرايا ؟
لماذا على خنجر الأهل تنتحر الكلمات - الأساطير ؟
(يافا تقاتل يافا
وماء الخليل يقاتل ماء الخليل
لماذا تموت النخيل
وتبقى الرمال ؟
لماذا تموت الظلال
وتبقى الصخور ، القبور ؟
لماذا يبعثرنا ورق الإحتمال
ويخلعنا شجر المستحيل !)

صنعاء : عبد العزيز المقالح

موت قبطان .. في الساحل

كامل أيوب

«إلى روح أنور المعداوي»

البحر توأم الحياة ..
رأيتُه يطلع النهار طفلاً لاهياً يداعبُ
الأسماك والمحار ..
وقبل أن يخيم المساء كان مارداً مدمماً
يواجه الإعصار ..
رأيتُه يعرف من رجاله الشجعان والأحرار
ولا يعُدُّ من موته إلا من مضى
بجالدأ في حومة الإصرار
لا المدعى الذي هوى ذعراً ولا الرُخو
الذي انثنى ولاذ بالفرار»

«الأفق ما أذناه .. ما أقصاه ..
ومرغاً الوصول شاطئاً بعيداً لا نراه ..
نمشي على هداة ..
وبيتنا وبينه جبال الملح والحيثان والشلال
وفي ليالي العتمة الشديدة ..
تنزّهتُ من الرياح رطبة حزينة الإيقاع
كأنها أتين مصلوين لم يموتوا بعد ..
جارت عليهم سطوة الحكام

مثل سفينة حطام
أضجره الوقوف بالساحل .. لا إبحار .. لا أشواق ..
لا أحلام ..
منذ رماه الداء ليلة .. فراح يُدْمِي قلبه العليل ..
ينهب منه الصدر والعظام
حتى انتهت هناك .. في مكانه ..
ولم يمر العام ..

كانت تشفّ روحه عند الأصيل ..
وهو يراقب البواخر الجديدة المغادرة
وعندما بهم في تأهب أن تترك الميناء
يومئذ بالوداع للثبوتية الشداة ثم يمعن التحديق
عبر الموج والفضاء ..
كانه يسترجع الأسفار أو يستلهم الأسرار
أو يقرأ شفرة المجهول ..
ولا تسألوني يا رفاق أن أقول ..
فالذكريات الآن خلوها ومرها غير
وهي طعام بارد إلا لمن طهأ

كأنها هويل أشباح تطارد المسافرين
إن تفتحهم فقد ترى صباح غد
وإن تقف لحزن في الظلام ..
لاتسألوني أن أواصل الكلام
فإننى الساعة مثقل بالسأم الميؤس
من تشابه الأيام ..
ومن تباطؤ الأيام

في ليلة .. بلا قمر ..
قال لمن أحاطوه من البحارة الصغار

صائلى اللؤلؤ والمرجان
«أرى على المدى سفينة تكاد أن تفوص في المحيط بينا
تغافرت من سورها القفران ..
وفي قوارب النجاة أرأحم الصفيق والمهدار
والقواد والجبان
لكن فتياتاً حراة يرتقون بالأجساد فتقها .. لعلها
تجىء شاطئ الأمان ..»
وارتجفت حينه لحظة .. ثم سكّت .
من وقتها .. سكّت ..

القاهرة : كامل أيوب



يحدث أن

فاروق تتوتته

يحدث أن تتلاقى ذات صباح أو ذات مساء
نتوهم أنا ، مثل الناس ،
لنا بيت وغطاء
وزمان نبحر فيه ،
وتقلع فيه الأيام الصدئة
والروح المنخوة بالإعياء
ومراقئ ترقأ إليها ،
ونرؤس العمر المكدود
نفتحم زحام الأرصفة المهترئة
وضجيج المدن المسعورة
نتوهم أن مكاناً يشملنا . . . يغدو كل العالم
ونداءً بجمعنا . . . يصيح كل الأنغام ، وكل الأجراس
وطريقاً يمتد ويغضى
لا سقطة فيه ولا حراس
يتخطفنا حلم مجلؤ
تشابك أيدينا ،
تتلاصق فرحتنا المبرورة

وَنُحْلِقُ فَوْقَ مَدِينَتِنَا .
وَنُطْلُ وَرَاءَ نَوَافِذِهَا الْمُنْطَفِئَةِ
نَمَّةٌ مَأْوَى . .
دَفءٌ يَفْتَرِشُ الْجُدْرَانَ وَيُقَعَى فِي الْأَرْكَانِ
نَمَّةٌ أَبْخَرَةٌ ،
أَنْفَاسُ حَرَّى وَسُعَالٌ
وَمَسَانِدُ أَنْسٍ مُتَكِنَةٌ
وَسُعَارٌ ضَارٍ . . مَزْهَوٌ
يَفْتَرِسُ شُعَابًا تَتَلَوَّى
فَنَعُودُ بِرُؤْيَا . . مِنْكَفَتَةٍ
تَتَلَمَّسُ أَعْرَاسَ الْأَصْوَاءِ . .
يَحْدُثُ أَنْ نَتَصَادَمَ فِي سَجْنِ الظُّلْمَةِ
يَقْفِزُ كُلُّ مَنْأٍ مُرْتَاعًا فِي وَجْهِ الْآخِرِ
وَكَاَنَّ أَصْبَحْنَا ، لَا نَدْرِي كَيْفَ ! ، نَقِيبُضِينَ وَشَتِيتِينَ
اللُّغَةُ اخْتَلَطَتْ ،
وَالْعَيْنُ انْطَلَقَتْ
وَالشُّوقُ الْمَكْتُومُ انْحَلَّ
وَصَارَ الْوَهْجُ الدَّامِي . . مَاءً
سَاعَتَهَا ،
يَدْرِكُ كُلُّ مَنْأٍ عُمُقَ الْحَيَاةِ
وَيُحْدَقُ كُلُّ مَنْأٍ فِي وَجْهِ الزَّمَنِ الْقَادِمِ
تَلْقَفْنَا رَعْدَةً يَوْمَ عَابٍ مَجْهُولٍ .
وَقُجَاءَةُ مَوْتٍ مَحْتَوَمٍ
وَنَهَايَةُ حُلُمٍ يَتَهَاوَى فِي قَلْبِ اللَّحْظَةِ أَشْلَاءُ وَنَظَرٌ بِأَنَّ الْكَوْنَ مُؤَامِرَةٌ ،
وَالشَّارِعُ مَذْبَحَةٌ ،
وَالْعُرَى الْفَاضِحُ مَقْتَلُنَا ، وَخَطِيبَتُنَا !
فَلَنَطْرُقْ جَوْعَى غُرَبَاءَ
وَلَنَحْمِلْ مَلَأَ حَقَائِبِنَا زَادًا مَسْمُومًا ، وَبَغِيضًا
وَلَنَلْعَنَ - مَلَأَ حَنَاجِرِنَا - كَوْنًا مُتَسَخِّفًا وَمَرِيضًا
وَلَنَطْلُقَ فِي كُلِّ نَخَاضَةٍ

طلقات النار المحمومة
تحتاج الأيام الجهممة
تقتلعُ مُسوخَ الظل
انتصبوا في قلبِ السّاحة
واحتلّوا قلبَ الميدانِ
واقتلّوا العينَ المبهورة ،
فلعلّ الكرن - بأعينهم - يمتدّ فسيحاً وعريضا !
ها نحنُ نبادرهم بسياط اللعنة ،
تنصبُّ جحياً ، كالبركان .
نخرجُ من بين مسامِ الجلد ،
ومن شهقاتِ النفسِ ،
ومن صرخاتِ الرؤيا المذعورة
نتلمّسُ ، بعدُ ، يقيناً كانَ ،
وحلماً كانَ ،
وعمرأ غضاً محتلساً
من قبضةِ قُضبان السّجانِ
وتعودُ ، فتلتئمُ الصورة !

القاهرة : فاروق شوشة



انتجار الدم

محمد عادل سليمان

من يَفْجُوْني بالبشرى يا أحيائي ؟ ..
أن ذبائحنا في كل بيوت مدائننا وقرانا ..
تصرخ في شريان الأرض اليابسة ..
الشجر الميت .. !!
حاشية الأفق الأسيان !

من يفجؤني .. أن الأنهار المنزوفة من أوردة الجرح .. تلاقى ؟ ..
موت .. وانعصرت في وجدان الأشجار النابتة الموتورة !
في كل بيوت المدن المقهورة !
في كل بيوت قرانا المكسورة !
فانتفض الجرح النازف ..
والموج المنزوف تمر ..
واهتاج الوجدان الغضبان .

من يفجؤني .. أن الأوردة اتصلت في كل بيوت مدائننا وقرانا .. ؟ ..
واحترقت - ملء التجويف المحزون - براءات الورد المذبوح على أعمدة
الليل.

وضمت - بمرارات الفقد - عصافير الطلقات الوحشية !!
من يفجؤنى .. أن الأشجار امتصت لون الجرح بكل ضخامات جذوع
الأشجار ؟ ..
وأن اللون الموارى تمدد في كل الأغصان .. وفي كل الأوراق ..
وحنت أطراف الأشجار إلى أطراف الأشجار ..
التفت .. صارت سحبا شقراء يباركها الصبح الآن ..
وترهبها العاصفة الممجيه



من يفجؤنى .. أن السحب انتصبت في وجه الليل المجنون .. ؟ ..
تجمع - في أوردة الأشجار الموتورة - كل نزيف الورد المذبوح ..
ونثار الوجدان الغاضب ..
قامتد إلى الأفق الأسيان سحابا .. ظللاً ..
رعدا مخضلاً ..
حزنا متلهلاً ..
سيها شق العاصفة المأساويه ..
ألقي دمها الأسود في بئر الزمن الأسود لليل الحاقد ..
من يفجؤنى .. أن اللون الوردى على حاشية الشمس ..
يطل - الآن - من الأفق الواعد ؟
من يفجؤنى بالبشرى ؟ .. ويشير إلى اللون المسفوخ ..
هذا اللون الوردى - على حاشية الأفق الشرقى - براءات الورد المذبوح



ياأحبابي ..
أنا أفجؤكم بالبشرى ..
هل يهدأ بركان الدم ؟ !
هل تسكن عاصفة الثأر .. !
وأنسى ابني المذبوح .. !
ووجه أخى المقتول .. !
وعمى .. وابن العم ؟ .. !
هل نخنق عاصفة الثأر .. ونقتات الهَم .. ؟
هل تلثم على الثأر جروح .. ؟



يا أحبابي ..
أنا أفجؤكم بالبشرى ..
إنَّ تحتجب الشمس .. فإنَّ ألمها ..
أحملها ..
أحضنها ..
أعرف كيف تطلُّ ..
وأين تطلُّ ..
وعندى - الآن - متى موعدنا ..
هل يتحقَّق لى إرخاص الوقت ؟ ..
وهل نحملها - الآن - معاً ؟ ..
نفجاً كل العالم بالبشرى ..
أنَّ الرايات الوردية - فى الأفق الشرقى - تلوح ..
إنَّ يكتمها الجبناء الآن ..
ويصبح ماءً دُمنا المسفوح ..
فإنَّ الملح خيلاً راکضة فى الأفق ..
وطائرة كالبرق ..
وصاهلة بالشوق ..
محممة كالريح ..

يا أحباب ..
لا وقت - الآن - لرأس يطرق لرصاص الغدر ..
لا وقت - الآن - لظهر محنّ فى ليل القهر ..
لا وقت - الآن - لمصمصة شفاه الصبر على عتبات القبر ..
ولا لأب يجترّ الحزن على ولدين .. !!
وأمُّ ثكل .. تبكى فقدين .. !!
ابنا مذبوحا .. كان وحيد القلب .. !!
وليل عشت فى قاع العينين .. !!
لا وقت الآن ..
حتى لمرورس جنت .. هائمة فى طرقات الأرض .. تقلّب فى
الأشياء .. !!
أين حبيبى .. !!
قولوا .. أين حبيبى يا جبناء .. !!

يا أحبابي ..
لا وقت الآن ..
حتى لعروس فاقدة .. في ليل العرس تنوح !! ..
فأنا - بالبشرى - أفجوكم ..
والشعر يكاد ييوج .

بنها : محمد عادل سليمان



كابوس

«أعنية فلسطينية»

نشأت المصرى

هم يأكلون يؤكلون
ويلعنون يلعنون
والغد فى عيون الانتحار للذين يقرأون
.. لا يقرأون النار قبل غضبة الحريق
.. لا يقرأون الموج قبل شهقة الغريق



ويرتضى الرجال النوم عند الاقتضاء
وأنت يا زهورى السوداء
أفأك فى موسمك الطويل
غازلت لونك الجميل !!
حتى يحين آخر الحداد

هناك .. عند حافة الشفق
.. فى الأرض .. فى البحار .. فى مراتع القلق
سال دمي ..
أشفقت الرياح فاحتوته فى أحضانها المثقوبه
وفوق أوجه المدائن المعجبة
ألفته حيثما اتفق
سال دمي
وأنضجته الشمس فى الظهيره
والغرباء يحتسون
والأصدقاء يسمرون



الشرفات خاوية ..
.. أو هالوية ..
والمترجون أدمنوا المشاهده
القاهرة : نشأت المصرى



السَّوَالِ

حميد سعيد

تسألين عن الشعر ..
كان معي قبل أن نلتقى ..
ثم فارقني برهة ... ليمرَّ على بعض أصحابنا
وهو أت إليك
فلا تغفل أو تنامي ..
لأن دمَّ الشعرِ
منتجعٌ للحرائق
أخشى عليك من ألَّهبِ الشرسِ المتصاي
وأخشى عليه من البرد
هذا الجريء المكاير ، والجامح المتكبر
يفزعه البرد ..

كالفطة المنزلية
حين تداهمها الريح في ليلة شاتية .
وسأفترض الآن أنك عمومة .. كالقصيدة
مزهوة كالقصيدة
يتبعك البحرُ حدَّ فراشك
يعبت بالمفردات التي انتشرت في ثيابك

من أجل أن يصعد الشعر إلى القلب
يغمرك الماء حيث تنامين
يلعب بالخصلات التي سكنتها الأيائل ..
والقهوة العربية
إنك قادرة أن تكوني معي ..
أن تكوني مع الشعر
سحرك هذا الصديق المشاكس
ليس سواه الذي يستطيع
مواجهة اللغة الضارية

بغداد . حميد معبد



في موقف البعد

أحمد طه

الأرض في زمن الجفاف غدّ لي كفّ السؤال :

« عشقتني في المهد ، كيف تغادر الصدر الذي . . . »

- قصالة كلّ الصدور وخائنه

والبحر يأخذني اليه وينحني ..

« الأرض ، تفترس الذين تحبهم ، فاهرب

إليّ . . . تعانق الموج السخى ، وتنتهي الترحال

وسمعت صرخات الذين عشقتهم فكثرت

أغصان قلبي وانتبهت ، وكان موج البحر يأخذني

ويدفعني لأعلى فانطلقت معانقاً كل النجوم ،

وحدثني الشمس فاحترقت دموعي كالبرق ، وأرعدت :

« قصالة كل الصدور وخائنه »

يا بحر ، واجعلني طليقاً . . كبَلتني الأرض

وانصرفت معانق كل من ماتوا ، وكنت أشاهد

الأجساد تزحف والرؤوس تقاربُ والأرض تفتح

صدرها وتنبأ كالأنبياء فيزدحم الجميع

« نظرتُ إلى شهيدة فسترت وجهي

كانت تنهت من هذابات السعادة »

ومجسدتُ يا بحر أزمناً الجفاف بوجهها

قالت : كأنك لم تكن متى فتخجل أن ترائ
قلت : الحروف تُمردت ، وقمعت أبكى

« هل يطالبني الحسينُ بشأره »

ورأيتُ دمعاً ساخناً يأتى من الغيم الذى
بَلَّته ، فأحاطنى وقرأت كلَّ الطالبيين الذين تمردوا
وقرأت ...

كلُّ اللغات خوؤة
كلُّ المحارب الصليقة كذبتنا
كل السيوف توضع حين اللقاء ..
وسلمتنا

وأحاطنى دمس ، وكان يراقص الطمس
المشقق ، يعتل كل الشجيرات الصفهه .
ترتيل :

أيها الدُّم المسافر
أيها العائدُ من شربة البحر البعيدة
حدّث الأنهار عني ، واحكِ لى عنها
وبارك جشئى ، إني رأيت الشجرَ
الظالم يبكى

أيها الراحل بينى وجذور العشب
فى الأرض العتيقه
ضُمتنى للطمس نباتاً يتخلّق
ورغيلاً خالداً
دائم الترحال من حقل إلى بطن عواء
يادما صار الردى بينى وبينه
كل ما فيك نزيّف الشمراء
ولميب الحرف فاقرأ
تسمع الأرض البعيدة
يمرف النهر
فيصحو . .

ورأيت حبلَ مشيمى يمتدّ لا أدري لأين
 فالبحر يزغرُ باليتامى ...
 وأنا يتيمُ أقرأ الدلتا على كل الخرائط
 والخرائط ضلّلتني
 والنيل يفرد ثوبه الفضفاض يدعون إليه
 ماذا روافده الكلمة

وأنا الودُ بحجره الأبوى منهزماً
 دينا نيل كل مدائن التاريخ ألقنتني
 بها الأمواج ، والمدن الغريبة مزقتني

لم يعرف البحر الطريق إلى الوطن
 لم يقرأ الأحباب في وجه الخرائط
 ووجوه من أحببت في الأرض الغريبة أنكرتني
 كنت الحسين ولم تكن لي كربلاء
 أموتها والرأس يؤلفني ،
 فمن يُقصيه عن جسدى ويعمله
 على رأس مدينة من الموج

لأحوم حول سفائن الأحباب أسألها
 هل يعرف الموج الطريق إلى الوطن
 هل يقرأ الأحباب في وجه الخرائط
 فوجوه من أحببت في الأرض الغريبة أنكرتني
 وتسارعت صوب الديار
 وخلفتني

القاهرة : أحمد طه



الخروج = الدخول

أحمد زرزور

(١)

يا طالعين من الرماد ،
 تهبوا للنهر ، للدم ، للمخطئ المتبخرات
 فحين كنتم وردة تَحْمَرُ في الليل بنار الحب ؛
 .. كانت طفلة في الشوك تنمو فجأة .. ،
 - ويشق نهد راعش صدر السكون ..
 (تلملت ..
 وتلفتت ..
 سارت ترافقها الماذن .. زغرد النجم القديم
 أطل منوّه ..)
 وحطت باقة للعرس تحمل عتبات الرب :
 - بورك كل هذا الحزن للشهداء ..
 (يرتحلون شعر الوعد)
 للفقراء ..
 (يتهلون بعض الحلم)
 للشعراء ..
 يحترمون صخر الصمت ..)

وطن يُعيد الآن دورته ، ويسمق في عيون الموت ،
: لا تسع العيون القائمة الفرعاء

(تسمق ...)

تخرق الجُدُر العدوَّة والصديقة
لا صديق اليوم غير دمي ..
وأنا المسافر دون أصحاب هَوُوا

خلف

الحصار

- تصاحجوا ،

وتنابدوا بالخرزى !

.. .. .

.. .. .

كتم وردة تشتاقها الجنَّات ترشقها الساء
بعروة الرُّسل - التجاوز
والوصول !

(٧)

أو تخرجون الآن ؟

- لا .. بل تدخلون النهر كوكبة

: أمامكم المَجول الصَّم هرولة ،

فما سيح المصبُّ تخور .. تهرع للذى ينداح

(ما من عاصم ينحى ..)

... .

تجوبون البلاد - القهر .. تحتشدون في الأضلاع روح شذى

تلملم حزننا الطرقات .. تفتح النوافذ

يمتف الأطفال :-

هذى أمنا تنساب مثل ندى .. ،

يبئل دمعها الأبواب ،

يلقى وجدُّها الساحات

ينهمر الغناء الحلو والذبكات .. والشجر

العتيق

يميل ..

تخفق راية ، وتطول صارية

(تصل الآن !)

- كان دمي وَضوء النار
أسلبه فداءً صغيرةً تختال !

....،

....،

تنهض طفلةً في الأرض .. تصبو فجأةً ...،
ويشج رمش مرهف كَوْن الدمامة ..
(تستدير الآن نحو النهر

تعبه ...،

فيتبع خطوها العشاقُ
من كل الشتات
ويبتدى الأثر الجميل)

القاهرة : أحمد زرزور



ذكر ما حصل للنبي حين أحب

محمد على تنمسن الدين

- ١ -

تَلْبَسُ الرُّوحُ وَحِشَتَهَا
وَتُدَارِي أَسَاسَهَا
تَعْبَى سَيِّدُ

وَجَنَاحِي مَهِيضُ

هَذِهِ الرُّوحُ شَيْبَهَا عَشَقَهَا

وَبَرَاهَا الَّذِي تَابَ مِنْ عَشَقِهَا

ثُمَّ إِنْ مَرِيضُ

جَمْرَةُ الْحَزَنِ خَضِرَاءُ فِي الْقَلْبِ

وَالْجَفْنُ يَلْمَعُ فِيهِ الْخَرَابُ

سَارَفَعُ نَحْوِ السَّمَاءِ كَأَسْكَمِ

وَأَشْرَبُ نَحْبِ الَّذِي (سَلِمُوا ثُمَّ غَابُوا)

وَقَوْفًا عَلَى الْبَابِ هَذَا فَمَيِّ دَمِيَّةُ

وَجَنَاحِي قِيَابُ

وَحَلَفْتُهُم بِالَّذِي كَانَ مِنْ سِرَّتِنَا

فَمَا سَمِعُوا . . . أَوْ أَجَابُوا

وَمَا عَرَفُونِي

ظَلَّ يَبْكِي عَلَى زَمَنِ غَامِضٍ بَيْنَنَا
وَيَنُوحُ الْغُرَابُ

.....

- وَمَنْ أَنْتَ ؟ -

- إِنْ فَتَى مَالِحٌ مِنْ دَمٍ وَهَوَاءٍ

كَانَ فِي سَالِفِ الْعَصْرِ لِي أَرْبُ فِي النِّسَاءِ

وَفِي الْخَيْلِ

هَلْ تَعْرِفُ امْرَأَةً فَرَسًا مِثْلَهَا

أَوْ غَزَالًا يَبْدُلُهَا جَيْدَهُ فِي الْمَسَاءِ ؟

وَهَلْ تَعْرِفُ الْأَرْضَ سَيِّدَةً مِثْلَهَا

مَعْلَقَةً فِي يَدَيْهَا دِمَائِي ؟

فَاعْطِيهِ مُلْكِي

وَأَمْنَهُ سِرٌّ تَارِي وَمَائِي

- ٢ -

تَلْبَسُ الرُّوحُ أَوْجَاعَهَا

وَتُدَارِي أَسَاسَهَا

تَعْبُ سَيِّدُ

وفضاء قليل
وما كنت أبكى
ولكنني كنت ملتجئاً تحت ثوب
أحدق في الله
ماذا أقول ؟
وحيرن وجهها :
ملك أم رسول ؟
ملك
أم
رسول ؟
مر ما بيننا ملك جارح فهوى
مرت الساحرات
مر عشاقها واحداً
واحداً

ثم ماتوا
مر طيف على الماء
مر المسيح
مر نجمي :
رجل فارغ
وسنام
وريح
فوق سيناء يعدو
ووجهه الشرق
لا يستريح

- هيه ... ماذا تقول طوالكم يا صديقي ؟
وماذا تخفي تلك النجوم ؟
سكنت في عبادتها
وعراها الوجوم ؟
- تقول إذا الشمس مالت بميزانها
على جبل نائم لا يصل

فأشعل في قلبه طيرة
وأتى خاشعاً وجيلاً
إذا قام من قبره ميت ومشى
إذا مسه متعب وكسيح
فلا تسألوا
لن يرد الجريح
سوى : هللوا
أتى نجمنا وهوانا
هللوا
مشينا على قارب وحدنا في الهواء
هللوا
تعدّل حتى مزاج النجوم
.....

تهب رياح مؤاتية
تشد إلى البحر أعناقنا وخطانا
ستترك هدى المدينة للموت
كان لم تكن أمنا ... وأبانا
كان ... ما شربنا حوانيتها في الظلام
ورعيننا قناديلها الساهرة
كان ... نحن قشربها العابرة
هَجَرْنَا قَبْلَ حَدِّ الْفُطَامِ
لم تشأ مرة أن نضم إلى صدرها
سوى موتنا وأسانا
فلماذا نعلق أهدابنا في سطوح منازلها
كنلر على شجر الساهرة ؟
ونجعل من وحلها خبزنا العائث
وخمرتها من دمانا ؟
سلام على دمن من عظام ...

كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّ الْمِيَاءَ صَدِيقَةٌ مِّنْ فَقْدِ الْبَرِّ
فَوَجَّهْتُ وَجْهِي إِلَى الْبَحْرِ

هَيْلَا

وَسَلَّمْتُ لِلْبَحْرِ أَمْرِي

هَيْلَا هَيْلَا . . .

إِلَى الْبَحْرِ عَوْدَتُنَا وَهَوَانَا . . .

.....

فَرَقْنَا الْمَدِينَةَ أَيْدَى سَبَا

.....

وَحَيْرَى أَمْرُهَا :

حَجَرٌ أَمْ سَفِينَةٌ ؟

حَجَرٌ

أَمْ

سَفِينَةٌ ؟

هَيْلَا هَيْلَا

سَلَامٌ عَلَى الْبَحْرِ . . . دَمَعَتُنَا وَهَوَانَا

هَيْلَا هَيْلَا

كُنْسَتُنَا رِيَّاحُ الْمَدِينَةِ .

- ٣ -

كُنْتُ مَبْتَهَجًا بِهَيُوبِ الرِّيحِ الصَّدِيقَةِ
أَدُورُ عَلَى حَافَةِ الْقُلُوكِ مِثْلَ فَتَى دَائِرٍ فِي حَدِيقَةٍ
وَأَرْفَعُ كَفِّي أَتَطَفُّ مَا يَنْحَنِي مِنْ ثَمَارِ النُّجُومِ
أَقْلَمُ أَشْجَارَهَا فِي الْأَعَالِي

وَالْمَحْ رِيشُ النُّوَارِسِ فِي الضُّوءِ

حَتَّى كَأَنَّ الطُّيُورَ عَلَى فَرْسٍ أَيْضٍ مِنْ غُيُومٍ
جَلَسْتُ عَلَى دَفَةِ الْقُلُوكِ تَحْتَ سَهَاءٍ مَرَصَّعَةٍ بِاللَّالِ
:

هُنَا أَلْفَةُ الْبَيْتِ وَالْحَقْلُ وَالْأَصْدَقَاءُ

هَنَا صَخْرَةٌ سَقَطَتْ فِي يَدِينَا كَجَوْهَرَةٍ فِي إِثْنَاءِ

هَنَا أَوَّلُ الصَّيْفِ . . . حَيْثُ الْكُرُومُ مَعْلَقَةٌ

وَالسَّوَاقِي مَرَايَا

وَيَلْتَنِي :

كَمْ تَوَغَّلْتُ فِي الْبَرِّ حَتَّى الْبِكَاءِ

نُطْعِمُ الْبَحْرَ أَعْيُنًا وَخُطَاتَنَا

وَنُغَمِّدُ خَنْجَرَنَا فِي دَمِ الْأَرْخَبِيلِ

وَلَكُنْتُ قَبْلَ بَدْيِ الرَّحِيلِ

تَفَرَّسْتُ فِي الْمَاءِ حَتَّى أَرَى وَجْهَهَا فَأَبْصَرْتُ عَيْنَيْنِ

فِي الْقَاعِ تَبَعْدَانِ

كَجَوْهَرَتَيْنِ فِي تَبَجٍّ مَالِحٍ

لَا جِلْدَكَ عَذَلْتُ مِيزَانَ رُوحِي

وَأَسَلَّمْتُ قَلْبِي إِلَى قَدْرِ غَامِضٍ

إِلَى اللَّهِ

كَانَ لِي نَخْلَةٌ

كَلِمًا هَزَمَهَا رَبُّهَا أَمْطَرَتْني

فَأَوَى إِلَى جَذْعِهَا حِينَ يَأْتِي الْمَسَاءُ

وَأَرْسَلَ طَرْفِي أَسْرَحَ شَعْرَ الثَّرْيَا

وَأَصْنَفِي إِلَى مَا يَقُولُ السُّكُونُ

وَحَيْرَى وَجْهَهَا :

مَلَكٌ أَمْ جَنُونٌ ؟

مَلَكٌ

أَمْ

جَنُونٌ ؟

كَانَ يَلْزَمُنِي كَيْ أَفْسَرَ هَذَا الْعَذَابِ

قَلِيلٌ مِنَ الشَّعْرِ

لَكُنْتُ لَمْ أَكُنْ شَاعِرًا

مَا الَّذِي كَانَ يَفْعَلُهُ الشَّعْرَاءُ قَبْلَ لَكِي يَصِيلُوا ؟

وَلَكُنْتُ حَالَتِي :

أَرَى

لا أقول ...

سأروى لكم سيرها فاسمعوني :

لم يكن في البداية إلا الظلام

وروح ترفرف مثل الحمام على القمر

والله مبهج وحده

.... ثم جاء الكلام

كان برّذ وحمى يلفان جسمي

وأنا في رداثي

غريبٌ وعُتْظُفٌ

كيف أروى الذي كان مني

وأبعد من لفتي

نشوق والسلام ؟

أولاً : خلّفتي الطيور على صدرها

ثانياً : أوصلتني إلى غاية في الساء

ثالثاً : أسبلوني على طرف من رداثي

رابعاً : شقّني عند نحرى الملاك

خامساً : أودعوا سرهم عند قلبي ... وقاموا

سادساً : ضمّني

واستراح الكلام

.....

.....

.....

- ٤ -

يكون لي المجدد شمسي متوجّه في الأعلى

وكنت على الأرض ميزانها

إذا غيمة عبرت سلّمتني خطاها

إذا امرأة صرّخت في أقاصى الجزيرة ملهوفة ...

أرقتني

فأ مسح أحزانها وأساها

أطوف على عسس الليل أسألم

هل سمعتم أنينا

وهل أبصرت عينكم دمة في جفون اليتامي ؟

أنا شمسهم وخطاهم

أطوف على فرس في البلاد وحيداً

يُقبّلني الفقراء

ويلمس أطراف ثوبي الحفاة

نقّشت على جسدي وشّمها

وحبّأت في جعبتي خصلة من دجاها

يحيط بـ البدوي ظلمة الليل

أحكى لهم خبري حول نار القرى

ويأس بـ وحشهم في الفلاة

لكنتي كنت أسألم غير ما سألون :

أتى رجل من أقاصى المدينة يسمى

وألقي بسمعي كلاماً

فألقيت رجلي على كفي

ويتمّت وجهي إليها

ما الذي لا يراه المصلّى بمحاربه

وأبصره

خائباً

على قدّمها ؟

ما الذي لا يراه الملوك وأبصره دونهم في يديها ؟

تسلّلت بين السيوف وأحلايهم

كلّما أغمضوا جفّهم ... أبصرون

أنا أجل الأنبياء

وأعجبهم خبراً

فالبسوا وحشي مرة

واتبعوني

لبنان : محمد علي شمس الدين

يقدم

وزارة الثقافة قطاع السرى

سأخ المبريطي

حمدى غيث

تيسير فهدى

الزاد

إخراج: فتى الحكيم

تأليف: صفوت شعلان

الذباب الأزرق

إخراج: كمال الدين حسين

تأليف: نجيب سرور

فوت علينا بكفة .. اللب بعد

إخراج: سعد أردش

تأليف: محمد سلامى

الشريفات

إخراج: عبد الغنى زكى

تأليف: أحمد عفيفى

عبد الله غيث

سميرة أيوب

الوزير العاسف

إخراج: فهم النور

تأليف: فاروق جويده

كانت .. يا كانت

إخراج: نبيل ملاح الدين

تأليف: يحيى زكريا

خرج ولم يعد

إخراج: صلاح السمناء

تأليف: أمين بكى

أشار: نجيت موسى

السر المعجول

على سر المعجولة

من ١٥ يناير إلى ٣٠ يناير

السر المعجول

على سر المعجولة

من ١٥ يناير إلى ٣٠ يناير

سر الطليعة

يقدم

العرض القادم

السر المعجول

على سر السلام

العرض القادم

السر المعجول

على سر السلام

قريباً

السر المعجول

على سر السلام

العرض القادم

سر القاهرة للعالم

يقدم



القصة

- في الليل
- الآخرون
- المفاجأة
- حكاية عبد الله الأورح
- الوهج
- الطيف
- بلا نهاية
- حكاية اختفاء النص
- قالت إنها قادمة
- جدل
- الميراث
- الموت واليلاذ
- من أدب الهنود الحمر الحديث
- " انتباهات حول الارتداد إلى الرحم "
- إبراهيم عبد المجيد
- إقبال بركة
- السيد نجم
- إدريس الصغير
- على عيد
- رمسيس لبيب
- بدر عبد العظيم محمد
- سميد بكر
- محمد المنصور الشقحاء
- أميرة مزت
- عبد المقصود حبيب
- عاطف فتحي
- قصة : جوزيف ليتل
- ترجم : أشرف فتحي

إبراهيم عبد المجيد في الليل

هذه القاهرة . . .

اختار هذا الصديق بالذات ليقول له ذلك لأنه من الإسكندرية ، وهو بهذا إنما يوحى له أن يشتريه .

- تصور أنه رخيص جداً . دفعت فيه اثني عشر جنيهًا فقط .

لكن صديقه السكندري ، الذي جاء إلى القاهرة ليوم واحد فقط يختم فيه شهادته من وزارة الخارجية استعداد للسفر قال :

- الاسكندرية في الشتاء دافئة . لسولا ذلك لا تشتريه منك . وضحك - ثم إن الإسكندرية مدينة صغيرة وهذا جاكيت ضخم جداً - ثم ارتفع صبحه - ارتديه بعد منتصف الليل ، وإذا سألك أحد لماذا تخرج في هذا الوقت قل له : إنك اشتريت جاكيت شمواه مبض بالفرو ولا بد من استعماله .

ضحك معه . ولا يدري لماذا كشف عن قصده بوضوح وقال .

- ثم إنك مسافر إلى بلاد حارة .
- أنا لن أسافر . فقط أستعد . سل الناس تفعل ذلك . تجهز أوراها استعداداً لفرصة لا تتكرر . . .

لا بد إذن أن الجاكيت اللعين هو الذي دفعه حقاً لنمشي الآن . وقفز ثلاث قفزات واسعة وسط شريطي الترام ،

ها هو ميدان العتبة صمت أسود ، وهو بالنهار عين للجحيم . الأرض غسلها مطر خفيف فلمع شريط الترام . في الساء الليلة قمر . ويعرف ييقين أن بحذاء الأرسفة طيناً . سيمشي وسط الشوارع . .

لماذا يمشي . ما الذي جعله يسلك هذا الطريق ؟
كان يسهر مع بعض أصدقائه في مقهى على بابا .

- نستمر حتى الصباح . .

قال القادم لتوه من الخليج ، المشوق لقضاء ليلة معهم . وافقوا في الثانية صباحاً تظاهروا وافترقوا . كان ممكناً أن يجد تاكسي يقله من ميدان التحرير . قرر أن يمشي . من العتبة سيدخل في شارع الجيش ، ويستمر حتى العباسية . من هناك يلدو إلى دير الملاك . مسافة طويلة حقاً ومجنونة في ليلة شتوية ، لكنه يرتدى حذاء جديداً من الشمواه ، وجاكيت من الشمواه المبطن بالفرو جديداً أيضاً اشتراه من بورسعيد في إحدى رحلات العمل .

قال لأحد أصدقائه إنه أخطأ في شراء هذا الجاكيت ، فهو ثقيل جداً لا يناسب جو القاهرة . وحقيقة الأمر أنه

التحية ومضى يفكر في اللهجة الفلاحية للشرطي الصغير الحجم ..

أدرك أن هذا ليس جديدا . فمنذ وقت طويل وهو يرى كل يوم أعدادا كبيرة من رجال الشرطة في هذا الحجم على نواحي الشوارع في العربات المترصدة وعلى أبواب المباني وبين إشارات المرور . وأنه كثيرا ما يشعر بالإشفاق ، خاصة على أولئك الذين ينظمون المرور إذ يبدو ضئيل الحجم جدا أمام هذا الزحام المروع من العربات والناس . وأكثر من مرة أمره أحدهم بأدب ويأس أن يعبر الشارع من فوق الكوبري . وسمع صوتا يقول «اتفضل» فنظر ليجد شابا يقف في قم زقاق ضيق مرتكنا على جدار . قال «شكرا» بسرعة وأفسح لساقيه الخطى . لم يفارقه منظر الشاب بعينه اللامعتين وشعره المتكوش ووجهه الطويل الجامد وسترته السوداء الجلدية . لكنه أحس بحركة خلفه فتلفت ليرى «تاكسي» يأتي على مهمل وسط الشارع . تاكسي قديم عريض منخفض يمشي وثيدا مثل دبابة .. فكر أن يشير إليه لكن التاكسي ما كاد يقترب حتى ابتعد مسرعا ، فجأة وسمع من داخله ضحكه ثم «شخرة» اختلطت مع وقع أقدام كلين اندفعا من زقاق جانبي أمامه ففرغ وقفز إلى الوراء .. كانا ملتحمين من الخلف فلم يستطع أن يميز ما إذا كانا يتحركان بالعرض أم بالطول ، ثم أدرك أنها يدوران في شكل حلزون . في منتصف الشارع توقفا للحظة وانفصلا فركض كل منهما إلى ناحية ثم عادا يركضان أسرع في اتجاه بعضهما واشتبكا في معركة علا فيها بناحهما معا ، إذ أنه ميز صوتين مختلفين لكن زعقة عالية ملأت الفضاء . وجد نفسه في مفترق من طرق . هنا يتقاطع شارع بور سعيد من شارع الأزهر . اختفى الكلبان وهو لا يدري ماذا يحدث هذه الليلة .. كانت الزعقة قوية عصفية عريضة كأنها قادمة من بشر . سمعها مرة ثانية أعمق من الأولى ولم ير أحدا حوله . أنها لصوت آدمي ما في ذلك شك . لا يعرف لماذا تذكر فيلم «غزة الشمال» . هل كان كيرك دوجلاس أم امرأة عجوز هي التي تنادي «أودين» إله الفايكنج وتقول «ارسل رياحا وروعوا» . كان المشهد قويا حقا لولا أنه ينسى تفاصيله . لقد شاهد الفيلم منذ عشرين سنة . كان هناك حزن غامر وغضب عات ودموع والبحر يعصف والموج يهدر وغرقى وسقف تحترق . وكان الكلام واضحا جدا باللغة

ثم عاد وقفز من جديد . وجد في طريقه عالية صغيرة من الكرتون فركلها بقوة فطارت مسافة غير قصيرة ، وانفصل عنها غطاها ، لكنه شعر بقدمه تؤلمه . لقد تدرج من العلية حجز صغير . للحظة فكر في الشيطان الذي دبر هذا الفخ . تذكر كيف كان وهو صغير يلقي بقرطاس التراب في عرض الطريق ، ويجلس بعيدا مع أصحابه ، وفي يد كل منهم خيط رفيع متصل بقرطاس ، فإذا ما انحني أحد المارة ليتناول أحدها جذب أحدهم الخيط فيتحرك لقرطاس مفلتامن يد المار وينطلقون ضاحكين .. وتلفت حوله فلم يجد أحدا ، لكنه لمح أمام مبنى المطافي شرطين يرتديان الزي الشترى الأسود . لماذا هما صغيران هكذا يبدو الواحد منها أقصر من البندقية .. ؟

ومشى . بعد قليل اكتشف أنه إنما دخل في شارع الأزهر كان يمكن إصلاح الخطأ ، لكنه فكر في الوصول إلى ميدان الحسين . هناك سيجد عددا من الساهرين ، وربما يصل عند الفجر فيجد حركة معقولة باليدان تدفقه . لقد بدا يشعر بالبرد ، ولم يعد الجاكت الشمواه يصمد أمام شتاء القاهرة ..

رأى بعيداً شرطياً يتفقد أقفال المحلات على عجين الشارع . ذلك تقليد قديم ظن انتهى . فكر أنه قد يسمع الشرطي ينادي «مين هناك» بصوت عريض مثل صوت «عبد الغني النجدي» في الأفلام القديمة .. وابتسم .. لا بد أن هذا الشرطي عجوز . لأن لم يعد يسمع عن سرقة المحلات . كما أن السرعة في المواصلات العامة قلت وربما انتهت . علق صديقه السكندري على ذلك ذات مرة بقوله أن : أكثر اللصوص وجدوا أبواباً واسعة للرزق السهل هذه الأيام .. ربما كان على حق ، فمعظم الجرائم المنشورة في الصحف قتل واغتصاب وانتحار . هذا الشرطي لا يقرأ الصحف ..

وكان قد اقترب منه فوجده ليس عجوزا كما تصور . وأدهشه أنه صغير الحجم جدا على عكس ما بدا من بعيد ، ولم يكن يحمل بندقية ولا مسدسا ولا عصا . وقف الشرطي أمامه مبتسما ، ولأن في الشارع العريض اللامع مصابيح رأى وجهه أصفر وأسنانه صفراء عريضة . للحظة خاف منه ، لكن الشرطي قال «مساء الخير» فرد

لإنجليزية ، وكان سعيداً بنفسه وهو يعرف دون أن يتابع الترجمة أن معنى «ستلونيده» أرسل الرياح ، لكن رجلاً فحلاً جواره على الدكة في سينا الدرجة الثالثة أخرج الجزيرة الصفراء الضخمة من فمه وزعق قائلاً بهمجية «سند هند .. ها ها ها ..» .

وسمع الزعقة الوحشية للمرة الثالثة . من أي ركن قصي في الشوارع والأزقة الخالية يأتي هذا الألم .. ولمح شيئاً أسود يتحرك فوق الرصيف جوار جدار جامع عمر لعفي القصير الذي يتوسط الشارع . لم يشأ الاقتراب ولاحظ أنه عبر التقاطع بسرعة . كان يريد حقا الوصول إلى ميدان الحسين . ولما سمع «كركرة» عالية خلفه تلتفت ليرى تراماً مضيئاً يقطع شارع بور سعيد على مهل . فكر أنه ترام العمال . لابد أن الوقت قد تقلم كثيراً وأن الصباح يوشك على الظهور . لكنه لم يسمع بعد أذان الفجر . ميدان الحسين قريب . ولو حدث لسمعه . لم يشأ أن يشغل نفسه وأسرع . ولما سمع خشخشة في الفضاء ترقب ما بعدها فكان الصوت الجميل للشيخ نصر الدين طويار يوشع . تنفس مرتاحاً . بعد قليل إذن يؤذن للفجر . شيء طيب أن يشرب الآن شاياً باللبن في إحدى مقاهي الحسين الساحرة ، ويخرج على الحركة الطيبة للناس بجلاليهم البيضاء وهم يهرولون نحو الجامع المضيء ، وباعة الصحف الذين يتوزعون في الميدان وحولهم أعداد قليلة من الناس في هذا الجو القارص . لكنه أدرك أن الصوت صادر من راديو في محل صغير ساهر على يساره في مواجهة مستشفى الحسين الجامعي . هه .. لقد عبر إذن ميدان الحسين وهو لا يدري ، وما هو يصعد جبل الدراسة ...

هل يتلفت ليتأكد . يعرف المستشفى جيداً . بل إن الرائحة الطويلة على باهه مضيئة ، وفي نافذتين متباعدتين عابئين وجهان بطلان ، وعند أحد الأبواب توقف تاكسي يدور حول أبوابه المفتوحة ثلاثة رجال سرعان ما حملوا منه جسداً ملفوفاً في ملاء بيضاء . فليمض إذن في طريقه صاعداً لكنه رأى أمامه ، وعند المفارق مباشرة صفاً عريضاً من الجنود يسد الطريق .. فكر في العودة بينما

قدماه . مستمرتان في المشي . اقترب أكثر واكتشف أنهم أبعد مما رأى . لم يعرف ما إذا كانوا أطوالاً حقاً كما يبدو أم أن ارتفاع الأرض تحتهم هو الذي يعطيهم هذا الطول . رآهم متكاتفين رفصوا في أياديهم اليسرى ودوهم البيضاوية اللامعة ، في أياديهم اليمنى عصيهم الخرزانية السمكية وقد لامست أطرافها الأخرى الأرض جوار أقدامهم . بين سيقانهم المفتوحة في وقفة صفا ، وأمامها صناديق خشبية سوداء مفتوحة من أعلى وتظهر بها علب زرقاء اللون تلمع ويدرك أنها قنابل مسيلة للدموع . كانوا يرتدون بزات سوداء وأحزمة عريضة تبرق «توكاتها» الصفراء ، وفوق وجوههم أقنعة . في الجو شيء أبيض أدرك أنه شابورة ، صنع مع هذه الفتاة التي تسد الطريق تناقضاً مبهراً ومثيراً للعين . دائراً حولهم عبرهم دون اعتراض ، تنفض إذ وجد نفسه من جديد وحيداً .. لاحظ أنه ينثب بخار الماء من فمه فراقب الكمية الخارجة وجعل يشهق بعنف ثم يفر ببطء ليرى مداها وكثافتها هؤلاء الجنود أطول من غيرهم . وعلى يساره كانت الحدائق العالية سوداء أشجارها لا تبتري ولا يسمع لها صوت اهتزاز . وواجه بعد قليل شارع صلاح سالم يترامى على الناحيتين خالياً ولا معاً . خلف الشارع ، وأمامه هو ، كانت الأرض غائرة ، منبسطة في اتساع رهيب ، تمتلئ بالبيان القصيرة والمتباعدة في طرق ترابية ضيقة ، لابد أن هذه المباني تظهر من الطائفة كأحجار صغيرة . ولعل في عينيه شواهد قبور بيضاء وكتابات سوداء منقوشة ، وقف يتأمل . يقولون إنه هنا يعيش أحياء أيضاً . لكنه لا يرى إلى موجات بخار الماء وقد صارت تسبح بالقرب من الأرض وتتسرب أمامه بين الأبنية الواطئة كأنها جداول سحرية ، في الوقت الذي كانت تشف فيه في الفضاء وتضمحل . أدرك أن النهار يقترب ، يوشك ، هي لحظة لو أمسك بها فارق الناس ، أنه لو يستطيع أن يمسك بها تلك اللحظة السرية التي يفصل فيها النهار عن الليل . ذلك حلم قديم راوده كثيراً وسهر له الليالي في البكلونة وخلف النافذة ، لكنه أبداً لم يصل إليها . أي مجنون هو ، في كل مرة يتندع وتغلا الحركة الشوارع التي يغمرها النور فجأة كأنه ماء منكسب .

القاهرة : إبراهيم عبد المجيد

- الغرفة متسعة .. تتسع لأكثر من مكتبين ..
نظر نحو الأنسة المترددة :

- اتفضل يا نجوى .. هذا مكتبك .. وهذه زميلتك عفاف .. أنا واثق أنكما ستعاونان معا على خير ما يرام . عفاف من أهدأ وأكفأ موظفاتنا وستكون لك نعم الزميلة ..

دارت الدنيا بي . عميت عيني عن تفاصيل ما تلا ذلك المشهد من أحداث .. تركّز تفكيري نحو المكتب المواجه . منذ التحقت للعمل بهذه الشركة وأنا أجلس بمفردي في غرفة صغيرة أمارس مهمة طبع «الاستئصال» . أما السكرتارية العامة فهي في الغرفة المجاورة ، تكتظ بالموظفات ، ويعلو ضجيج ضرباتهن المتتالية فوق الأتّين الكاتبة ، وتنتشر إلى سمعي ثرثرتهن التي لا تنتهي ، والضحكات التي غالبا ما تؤدي إلى شجار على وتبادل السباب .

والأستاذ حامد هو الذكر الوحيد في غرفة السكرتارية ، فهو رئيس القسم لكنه يقضى أغلب ساعات العمل بمكتب مدير الشؤون الإدارية هربا من مشاكل البنات .

قضيت في غرفة السكرتارية العامة أسبوعا واحدا . لكنه كان كافيا لاقناع الأستاذ حامد بأن من عجيبة مختلفة تماما ، وأن بقائي وسط الأخريات يعد ظلما عظيما لي ، ويسبب لمن الضيق والعصية .. فعلت مدى ذلك الأسبوع لم أتبادل مع أي منهن كلمة أو عبارة سوى «صباح الخير» و«السلام عليكم» .

كنت أفكر في الهرب من الشركة عندما ناداني ذات صباح الأستاذ حامد وأخبرني بما أُلجّ صدرى وأنقذ عمل من الضياع :

- أنت من الآن ستكونين مسؤولة عن آلة «الاستئصال» لذلك ستجلسين في الغرفة المجاورة بمفردك ..

تعلمت النسخ على الآلة الجديدة بسرعة وسهولة ، وأجّدت ذلك العمل ، ذلك أني أحبيته ، أصبح عالمي

الآخرون إقبال بركة

أطل الأستاذ حامد برأسه من فرجة ضيقة بالباب . كنت قد سمعت الطرق مرتين ولكني لم أتحرك من مكاني . أغلقت درج المكتب بسرعة ، حتى لا يظهر الراديو الترانزيسثور الصغير الذي كنت أستمع إليه . طويت المفرش «الكافاه» الذي كنت أطرزه ، ووضعت بسرعة فوق سلة المهملات فوق كومة الأوراق . ارتفعت قليلا بجسدي كي أقف لكن ساقَيّ خذلاني ، واندفع الدم حارا إلى وجهي من الإحراج . الأستاذ حامد رئيسي المباشر لكنه يجلس في الغرفة المجاورة مع بقية الموظفين .

استعت فرجة الباب ، فلمحت خلفه فتاة في مثل سني تقف مترددة .. تنظر إلى بعض الحجل . صاح الأستاذ حامد ملتفتا إلى الورا :

- هاتوا المكتب هنا ..

تقدم ثلاثة سعاة يجرون مكتبا صغيرا ، وضعوه أمامي مباشرة .

- صباح الخير يا أنسة عفاف ..

ترددت الكلمات فوق شفتي . لم ينتظر مني إجابة . الجميع بما فيهم هو يعرفون خجل والصعوبة التي ألقاها عند التحدث إلى الآخرين .

توجه إلى أسئلة يتوه عقل وأغرق في خجل ولا أجد
إجابة ..

- أعتقد أنها رائحة سمك يُقلى ..

-

- لا أكره في الدنيا شيئا قدر السمك المقل .. لا آكله
مقليا ولا مشويا ولا طواجن لا أطيق رائحته وهوى ..

بدأت حيات العرق تتساقط من جبهي . أخذت يداي
تنضحان بعرق غزير . خبات الراديو الترانزيستور في
حقيبي دون أن تشعر تلك الأخرى ، أما المفرش الكانفاه
فحرت كيف أنصرف حياله ، قد تلمحه فتغشى سري إلى
رئيس القسم ويفضح امرى !

- لكن هذه الغرفة ضيقة جدا .. وهى أيضا
معتمة .. ألا يوجد مصباح ؟

نظرت حولها في ضيق . عيناها مسطتان على مكتبي ،
تكادان أن تخترقا خشبه المسوس العتيق ، وتغزرا في
ساقى .. انتقلت نظراتها الشمعثة إلى المنضدة الصغيرة .

- أما وجدوا مفرشا أسوأ من هذا ليزينوا به الحجرة .
! وهذه الصور المضحكة كم تدل على سقم ذوقهم
وسوقيتهم . !

هبطت ببصرها نحوى ونظرة الأشمزاز مازالت في
عينها :

- وأنت .. هل تعملين هنا منذ مدة ؟

لم أعرف كيف أفلت من سؤالها المباشر ، تحولت إلى فأر
مسلطة عليه عينا قطرة ضارية ، بصوت مشروخ أجبت بعد
تردد : «نعم» .

- كيف لم تقدمي شكوى لينقلوك من هذا
«الجحر» ؟

التفت إليها غاضبة ، سمعتنى أقول :

- الجحور لا تسكنه إلا الفئران ..

قالت بسرعة ونظرة أسف تطل من عينها :

- لم أقصد أغضابك ..

الخاص ، وتلك الحجرة الضيقة صارت ذنباى الواسعة
التي لا تحددها حدود . اجلس فيها إلى نفسى طول النهار ،
تشاركنى خيالاتى وأحلام يقظتى . ونشأت بيننا لفة ،
زينت الجدران بالصور الطبيعية ، أحضرت مفرشا من
البيت للمائدة الأوراق ، تجرأت أكثر فأحضرت معى ذات
صباح الراديو الترانزيستور الصغير وأصبحت أستمع إليه
طول فترة العمل على أن أجعل صوته خفيفا جدا لا
يسمعه أحد سواى . وجدت أن وقتا كثيرا يفرغ لى بعد
مطالعة المجلات المصورة وطبع الأوراق المطلوبة ،
فاشترت مفرش «كانفاه» وأمضيت وقت فراغى أطرزه .
انتهيت من المفرش الأول فى أسبوع واحد فأحضرت ثانيا
وثالثا ثم رابعا وأخيرا انفتح لى باب للرزق وصلت
حصيلته ضعف مرتين .

توطدت علاقتى بغرفتى الجديدة ، غرفة طبع
الاستنسيل . أصبحت أعشق الحضور إلى عملى ، زاد
اهتمامى بتنظيفها وترتيبها ، أمست أغادر الشركة متباطئة
فى نهاية النهار ، أتمادى فى أحلامى وأتصورها قد اتسعت
وبعدت أركانها .. فركن به لثاجة أحفظ بها الحلوى
والفواكه التى أعشقها ، وركن آخر به أريكة أتمدد عليها
كلما تقوس ظهري ، وزادت ألام ساقى .. ولم يكن ذلك
بالمستحيل ، فغرفة «مدام» فوقية ، مديرة الخدمات
الاجتماعية بها كل هذا وأكثر ، ومع ذلك فلن يقنعنى أحد
فى العالم بأن أبادلها بغرفتى . غرفتها واسعة ، لا تهدأ فيها
حركة الزوار ، تطل على الشارع العمومى بكل ضجيجيه
وزحاميه ، أما غرفتى ففى ركن قصى من الشركة ، ويقال
إنها كانت فى الأصل مطبخا استغنى عنه لعدم الحاجة
إليه . ثم هى تطل على منور هادى شبه مهجور ، وما إن
يتنصف النهار حتى تسلك إلى خياشيمى أشهى روائح
الاطعمة : ملوخية بالقلية .. مسقعة بالذئبان بالخل
والثوم .. ريش ضأن مشوية .. سمك مقل ..

- أف .. ما هذه الرائحة ؟ ..

تنهت على صوت الزميلة الجديدة . تذكرت أن الغرفة
قد احتلتها ضيفة جديدة .. خفضت رأسى إلى درج
مكتبى كأنى أبحث عن شىء ما . من الصعب ، بل من
المستحيل على أن أبدا حديثا مع أى شخص ، وعندما

توقفت فجأة عن الكلام عندما لاحظت ارتباكى الشديد . أسرعت نحو النافذة فأدلت برأسها إلى المنور ثم أعادت باسرة وهي تصيح :

- أف .. الرائحة لا تطاق ..

قالت وهي تستند إلى حافة النافذة :

- موقع الشركة رائع .. فقط كنت أتمنى أن تطل نافذتنا على الشارع العمومى .. هل يمكن أن نستأذن أحيانا لنذهب فى جولة ونفرض على الفاترينات ؟ انى أعشق الفرجة على الفاترينات انها هوايىىى المفضلة ، خصوصا عندما يكون صديقى بصحبى .. وأنت .. لا شك أنك تعرفين كل محلات الشارع وتحفظين فاتريناته عن ظهر قلب ..

بدأت أشعر بضيق المكان .. إلى كالفأرى المصيدة .. رائحة السمك المفل تكاد تخنق تصيبنى بالغثيان .. لا بد أن أفرغ كل ما فى جوفى ..

تناولت عكازى اللذين كنت أخبئهما خلف المكتب ، واستندت إليهما . شهقت زميلتى الجديدة عندما رأت ساقى المشلولة تتدلى من تحت الفستان .. رفيعة صغيرة الحجم كساق طفلة اندفعت زميلتى إلى لتساعلى على السير . دفعتهما عنى بشدة ، ثم بخطوات ثابتة ودقات منتظمة غادرت الغرفة إلى الحمام .

عندما عدت إلى الغرفة كانت قد اختفت . أيقنت أنها لن تعود أبدا . كان عطرها مازال يفسوح فى الحجرة ، فانتعشت وروحى قليلا بعد ما عانيت منذ لحظات . لكن حزنا ثقيلا مضى يتسرب إلى أعماقى وأنا أتأمل المكان لأرى لأول مرة حقيقة التى تجاهلتها طويلا ، وأدرك فجأة أنه ليس سوى مطبخ معتم فى ركن مهمل ، وأنى لست الا فتاة بائسة ، لن تشارك أبدا فى حفل المدينة ، ولن تغوز مثل «ساندريللا» بقلب الأمير ، مهما طال انتظارها ...

القاهرة : إقبال بركة

تمنيت فى تلك اللحظة أن يحدث زلزال فيهدم الشركة كلها فوق رأسنا .. أن تنشق الأرض وتبلعها .. أن أفق من حلم يقظتى كما يحدث دائما ، فأجد ما كنت أتصوره حقيقة لم يكن سوى وهم ..

فى حجرة السكرتارية كانت الفتيات كثيرات ، فتلهن عنى بتبادل الحديث والشجار والمنافسة . أما الآن فليس فى الحجرة الضيقة المعتمة سوانا .. هى وأنا .. وكلتانا تواجه الأخرى .. كأننا وجه فى المرأة ، أو شخص وظله ، وهى تبدو ثائرة ملولة كثيرة الحركة محبة للاستطلاع بل فضولية ، جريئة لا مبالية ، بل مستهتر ومغرورة .. بالضبط النوع الذى أشفاه فى الفتيات ، النوع الذى أهرب منه داخل جلدى وأقاومه بصمتى وأفر منه إلى وحدتى . لا أدرى لماذا ساقها القدر إلى ، ولماذا تصر على أن تقتحم قلعتى الحصينة وتعتك سرى !

- وأنت .. ألا تتحدثين أبدا ؟ باستطاعتنا أن نصبح أصدقاء ..

ضحكت فجأة ثم قالت هامة :

- إن لى صديقا أوعده .. أنه شاب وصيم جدا .. وقد يزور هنا ذات مرة . سأعرفك عليه .

تبينت فى تلك اللحظة دقة تقاطيع وجهها . لا شك أن الشبان يتلهنون إلى صحبة أمثالها .. وجه ناصع البياض ، يتوجه شعر أسود طويل ، تنائرت خصلاته الملفوفة حول وجهها وعنقها ثم استقرت فوق كتفها لتصبح اطارا يبرز عينيها الواسعتين اللتين زاد الكحل الغزير من اتساعها وكثفت «الماسكارا» رموشها .

قامت فتجولت فى الحجرة .. لمحت ساقها .. كأننا آية فى الجمال ، ربما كأننا السبب فى مطاردة الشبان لها . قالت وهى تغمز بعينيها :

- صديقى له أصدقاء كثيرون فى مثل وسامته وراثته .

لا حقه حتى قبل أن يتم حديثه :

- لا عليك ، فقد فكرت وديرت الأمر وحدي ،
هكذا أنا معك منذ زواجنا ، ليس كذلك ، لا أهلك أية
أعباء ، وحدي أفكر ووحدي أجد الحل .

ثم تابعت :

- سوف أعطيك مبلغاً قليلاً ، ادخرته للزمن ، قريباً
سوف تقبض الأرباح من شركتكم ، وباقى المبلغ من
الست خديجة جارتنا .

- أبداً . . لن يحدث ، أرفض أن نفترض مقابل
حديد ونحاس .

ثم ارتعيت إلى الوسادة :

- عندما يتوفر المبلغ . نفكر في الموضوع .

أخفى رأسه بين وسادتين .

ارتعيت إلى ظهره ، تابعت :

- إننا لن نفترض .

- لا حقه :

- نهض رافعا الوسادة مندهشاً :

- هل كنت أعطيتها مبلغاً دون علمي .

- أنت تعلم أن راتبك لا يكفي عشرين يوماً في

الشهر .

- كيف إذن تكملين المبلغ !

- سوف أجمعها مفاجأة .

وعادت إلى دلالها ، وقبلاتها السعيدة .

لم يجد ما يقوله ، فض غلالة علبه السجائر ، أشعل
واحدة من أخرى وثالثة . ثم نام بعد أن تشرنق.
بالصمت ، لاذت زوجته الجميلة في حديث طويل عن
مزايا الفيديو ، وأفضاله عن التلفزيون !

المفاجأة

السيد نجم

القرار :

بالأمس القريب كانت الزوجة تشاهد برامج
التلفزيون ، أغراها الإعلان : «حياة أفضل مع جهاز
الفيديو . تشاهد فيه ما لا يشاهده الآخرون . وهو ما
سيجعلك بالتأكيد في مكانة أفضل» !

بعد أن انتهت السهرة ، برمت شعرها ، وملأته
بالأسيخ الحديدية ، ثم ألقت بجسدها اللادن بجوار
زوجها ، فهايلت ، تدللت ، عبت في شعر صدره ،
شهيقها من زفير أنفاسه ، دغدغت أذنيه ، همست فيها
قائلة :

- ما رأيك يا سلامة ، نشتري جهاز فيديو ؟

انحنى قليلاً ، رفع رأسها من فوق صدره كي يرى
عينها ، تعود أن يعرف الكثير منها ، وليس من لسانها ،
تأكد له أنها تتكلم عن ثقة ، وعن رغبة عارمة ، إذن فلا
مناقشة في الفكرة ، ليفكر لها عن مخرج :

- لكن من أين لنا بثمنه ، إنه مرتفع الأسعار جداً !

الزوج شارد ، يسر الهوى أمام محال الشارع التجاري الكبير ، حاثراً فيها صنعة الزوجة لتوفير المبلغ الكبير ، الذى هو بين طيات سترته ، ما أن تمضى خضات معدودات إلا ويتحسس أماكنها ، إذا ما سرق ، لن يسرق المبلغ يكامله لقد بعثه فى كل منافذ البدلة من قبل اهتمامه زوجته بالسلبية وعدم الطموح والرفعة ، الآن بات التحدى أن يشتري أفضل الأجهزة ، و هو الذى لا يعلم عنه شيئاً ، ولا عن أفضل الشركات المنتجة له ، حتى لا تنهمم الزوجة الشطة بالخفية والجهد أيضاً !

أخيراً اهتدى إلى الوسيلة المثلى ، أن يكتب أسماه المحال فى وريقات منفصلة ، ثم يقرأ الفاتحة ، ويختار واحدة منها !

وكان له ما أراد ، دخل إلى البائع ، قدم له سيجارة ، وطلب منه النصح ، صاحنا اشترى فوراً ، حله إلى صدره ، رفض أن يعطيه للعامل الذى قال له :

- أنقله لك إلى السيارة يا سعادة البيك .

سلامة رماه بنظرة حادة ، ما فقء أن رمى نفس النظرة إلى عاملة الخزينة التى هنأته ، ثم أخبرته أنه لا توجد وريقات قليلة القيمة ، بقيمة الجنين ، همس إلى نفسه :

«بالمبلغ المتبقى سوف أعود بالسيارة الأجرة ، و إلا فالعودة سيراً على الأقدام» .

أصر على استلام المبلغ المتبقى .

العودة :

حمل جهازه على صدره ، لمدة طالت وقف به فى انتظار سيارة الأجرة ، وضع الصندوق إلى جواره ، رفض أن يضمه على سقف السيارة ولا بالحقيبة .

الزوجة كانت فى انتظاره ، مطلة عليه من النافذة ، ما بين القلق والسعادة ، أخبرته الجيران والأطفال ، لقد وصل الفيديو المنتظر ، مشاركة منهن فرحة الزوجة ، إحداهن قبلتها على خديها ، أخرى وعدتها بالزيارة يوماً .

لأستاذ «سلامة المسسى» لم يشتري جهاز الفيديو بعد ، بالرغم من انقضاء أسبوع كامل ، سبعة أيام مرة يتعلل بمصرمه ، ومرة ببرهافة فى العمل ، وأخرى بسوء الأحوال الجوية ، حتى كان اليوم الذى لا يمر فيه ، يوم إجازة رسمية من العمل

زوجته لفتته الدرس الأخير ، وهى تساعد على ارتداء جاكيت البدلة ، أعدت على مسامحه موجزاً لمزايا الفيديو ، وأهميته ، حتى تحثه على الشراء . الرجل انتهى من ارتداء ملابسه ولم ينته موجزها ، بالرغم من حرصها على متابعة حديثها له . وهو يندرج فوق درجات السلم مسرع الخطى ، مدفوعاً بكلماتها الثرثرة اللحوية ،

ما أن اختفى الزوج ، حتى بدأت بالدور الأول وعلى لترتيب حرصها منها أن لا تنسى شقة واحدة أثناء تقديمها للدعوة المفتوحة لرؤية جهازها الجديد ، والقادم اليوم !! دقت الأسواب ، شربت الشاي فى الشقة الأولى . أحبرت الجارة ، أغرقتها بمشاهدة الفيديو بدلاً من مشقة عشاء الذهاب إلى السيئ .

فى الشقة الثانية عرضت عرضاً طويلاً لمزايا الجهاز . فى الثالثة طلبت مشروباً آخر غير الشاي ، ونصحت العروس الجديدة بالبحث عن طريقة لشراء جهازها هى لأخرى .

فى الشقة الرابعة وصفت لها هذا الساحر الصغير كما لو كان محفورا داخل حجرى عينيها .

فى الخامسة أخبرتها الجارة أنها سيدة عجوز وعيناها ما عادتا تقدران على الرؤية الواضحة ، ووجدت لها الحل سوف تسمح لها بالجلوس على مقربة من الشاشة . سوف تجهز لها مقعداً خاصاً !

فى السادسة لم تجد الجارة . حملت جارة أخرى أمانة نقل الدعوة إلى السيدة الغائبة .

وفى كل الشق أكدت على ضرورة اصطحاب الأطفال ، أما هى فعليها إحضار اللب والفول السودانى !!

ووسط كلمات التهئة و علامات البشر والسعادة دخل
الاستاذ سلامة .

بكل الحرص وضع الصندوق فوق المتضدة لنصف
ساعة تصبب فيها العرق قطرات غزيرة مدراة وهو يعد
التوصيلات اللازمة ، و رفع الجهاز من الصندوق بكل
الحرص . ثم نظر إلى زوجته :

- ها هو الشريط الأول .

لا حقته فقط ، شريطاً واحداً فقط ؟!

- نعم ، لقد قالوا لى : يمكنك استبداله بشرائط
أخرى مع جيرانك .

شهقت قائلة :

- لكن ليس فيهم من اشترى جهاز الفيديو مثلنا !

ابتسم الزوج بسمة باهته ، قال :

- و الآن دعينا نشاهد هذا الشريط ، أحضرى معى
التليفزيون .

ضربت خدها :

- لقد بعته إلى جارتنا .

- كيف ؟! لماذا ؟!

وسقط الرجل هابطاً إلى الأرض !!

القاهرة : السيد نجم



ذلك بعث الجرائد في المفاهى ، ومسحت الاحدية ، ورقصت وغنيت في الحلقات والمواسم . لكننى لم أدرك إلى الآن إن كانت ترشح به السباه أو تنشق عنه الأرض أو آقته من فمى . كل ما أدركه أنى أطالُح فجأة بسحتته المتجهمة تحت القبة السوداء ، وفوق اللباس الكاكى الذى يتوسطه حزام غليظ يحمل هراوة في الجهة اليسرى ، وجراب مسدس في الجهة اليمنى . ثم أرى الحذائين الغليظين يرفسان بطنى ووجهى ويقذفان مؤخرى . يقودون رافعا صوته بالشتائم والغيرة على قانون البلاد ، حتى يتزوى بى بعيدا عن الأنظار ، فأقدم له ما تجمع لى من دراهم ، ثم يصرفنى مُكرهاً فينعدم من أمام ناظرى بسرعة البرق ، كما تنعدم الشماطين والأبالسة .

ثم قالوا ، تزوج يا عبد الله ، تسعد ويرزقك الله من حيث لا تحسب . تلبسك امرأة من بنات الحلال وتلبسها ، فتذوب فضتك البيضاء في ذهبها الأصفر . وأتت حليلة مطاطنة الرأس تتعثر في أذيالها ، وإن كانت تلثغ في الكلام وتكثر من حك مؤخرتها بتلذذ ، قلنا لا بأس ! فليستها شهرا وليستنى . كانت تقولى لى . زين الرجال أنت . وأنا حظى نزل من السباه . أعيش تحت حماك . إن قلت لى ففى وقفت . وإن قلت اجلسى جلست . وإن قلت ارمنى فى أتون النار الموقدة ما عصيت لك أمرا . وبعد الشهر قالت ، اغرب عن وجهى يا معوج القدمين ، يا معدن البؤس والجوع يا أخط الرجال ! ثم غَدَت مهرولة إلى كوخ أبيها ، فقلنا لا بأس هو الوحى . فلنصبر ولنصابر حتى تأتينا بفلام ننشئ على الأخلاق والعلم فننتفع منه وننتفع معا البلاد والعباد !

بعد ذلك لم أعد أذكر شيئا . نسيت كل ما حفظته من أغان كنت أرددها بصوق الميحوح . لم أعد أذكر سوى لازمة واحدة :

مالى ياربى مالى ؟

مالى من دون الناس ؟

قال وقد ربت على كفى ، بعد أن تمتعه السكر :

لقد صبحتنى عشر سنوات خبرتك فيها كما ينجر المجرب

حكاية عبد الله الأروح

إدريس الصغير

وقت الأصيل ، سار المواطن عبد الله الأروح وبيدا بإبعاءه ، والجرباب الجلدى الصغير تحت إبطه الأيمن تجاوز علامات المرور والشرطة وقاعات السينما ومواقف الحافلات ، حتى أصبح أمام خلاء وأزبال وأكواخ خشبية وقصديرية وطيبة . اقتعد التراب الأحمر ، ووضع قبعته الوسخة فوق الجراب أرضا . من بعيد يبدو سور المقبرة المهذوم ، يبرز عنده أطفال وسخون ، ثم ينظون ليتبولوا فوق القبور ، ويمسحوا بأيديهم وأقدامهم شواهدا خشبية ، حتى تنكر وهم يتضحكون .

قال ، لا أريد أبدا أن يبرز أحد فوق قبرى حين أموت وأدفن ، أو أن يضاجع أحد معتوهة فوقى وأنا مسجى ، ... أعيش ذليلا فى حياتى ، ولا أنجو من ذلك حتى بعد مائتى ؟ أى ذنب اقترفته يا عبد الله الأروح ، يانحس زمانه ؟

فى البداية رأوا قدى المعقوفين فكنون الأروح . قلنا لا بأس . هذا أحسن من أن يسمون بكنية تلبسنى طول عمرى كما يلبس جلدى الأشعر ، عظامى المنخورة . بعد

- اترك الغلام أيها الأخرق . أعدنى إلى بيت أبى . إن خائفة . أنت حتماً ساحر ملكك جنى خبيث .
ومن ادعى بأنه يفهم الدنيا فهو كاذب . ومن ادعى بأنه يفهم المرأة فهو أشد كذبا

نظر عبد الله الأرواح إلى الجراب والقبعة الوسخة الراضين فوق التراب الأحمر . عيون الفضولين تحرجه . بدأت الحلقات تنظم هنا وهناك . الحياة ورواة العترة والازلية وقارثو الكف . كان خافضا متهيبا . قال ، لو كان معى الآن لشد من أزرى . رغم اننى عاشته سنوات إخال أن نسيت كيف كان يفتح . ما علينا . ما هوات أت . وقف فتحلق حوله الجمع . قال : بسم الله نبدا . انظروا يا عباد الله إلى هذا الجراب وهذه القبعة . فى طرفه بصر سيتحولان إلى شىء ما ، بقدرة الله ، لن أحدنكم عنه حتى تروا بأم أعينكم . اغمضوا أعينكم معى لحظة ثم افتحوها .

بركتم بركتم . أوب !

ولما فتح عينيه رآه .

هوامش غير ضرورية :

فى الواقع أن الراوى فى هذه القصة القصيرة . غير دقيق الملاحظة والوصف . فعبد الله الأرواح قبل أن يبركتم كان قد دثر الجراب والقبعة بجلبابه الصوفى . والراوى أصلا لم يخبرنا أن عبد الله الأرواح كان يرتدى جلبابا . وفى الواقع كذلك أن عبد الله الأرواح لم يغمض عينيه مباشرة كما فعل المتحلقون - ربما كان بيت أمرا - لكنه اضطر إلى ذلك - ربما بفعل وقع المفاجأة - حين رآه يخرق محيط الحلقة بقبعته السوداء ولباسه الكاكى وحزامه ذى الهراوة وجراب المسدس وحذائه الغليظين . وفى الواقع أخيرا أن الناس حين فتحوا أعينهم ورأوا ما رأوا . صفقوا .

المغرب : إدريس الصغير

الحياة . طفت معى البلاد طولا وعرضا . حملت جرابى ونظفت ملبسى ونظمت معى الحلقات وقاسمتنى الطعام والشراب ، فما غدرتنى ولا نبتت مالى . الآن أعلمك سهر مهنتى .

وهكذا أصبحت أحول الحجر إلى قطعة شكولاتة لذية ، وابتلع شفرات الخلاقة والفظ من فمى المناديل المزركشة وأشرب الماء المغلى وأكل قطع الزجاج البلورية وأناطح كرات حديدية صلدة .

قلت لا تعجبوا ، أليس هو أكل الخبز ؟ اتركوا أكل خبرى كما يحلو لى . وقال أبوها : لم يعد لها معك مقام بعد اليوم . ومن يدرى ؟ فقد تأكله هى بنفسها فى يوم ما ، أو تخرج لنا من بطنها عجبا ، أو تسخها قردة ذليلة ! دفع ابنته أمامه وحمل الغلام بين يديه ثم صفق من ورائه الباب ، وخلعت أنه بصق .

لقد كنت قلت فى نفسى : هوذا الرجل الكريم لم ينكر النصيحة الأنيئة ومشاركة الطعام ، فعلمنى سر المهنة . قال لى محذرا . إياك أن تعرضها على الناس قبل أن تتمرن جيدا . الدقة فى الصنعة أساس الفلاح . لا تتعجل ، وكن صبورا . الاتقان الاتقان !

قلت ، لن يصلح لى مكان سوى بيتى ، فاعتكفت فيه أياما . أكل الكؤوس والأطباق الزجاجية وانطح السرير . انظرى ، انظرى يا حليلة . ما هذه ؟ اليست ملعقة ؟ إنها ملعقة معدنية . المسها لكى تتأكدى . أه اسمى زنيها وأنا اخبطها بالشوكة .

بركتم بركتم ، أوب !

اين هى الملعقة ؟! لم تعد هنالك ملعقة . لقد أصبحت نفاحة . قولى لى بربك واحديقى ! هل لاحظت شيئا ؟ أو انتظرى بربك . هذا أحسن . انظرى إلى هذا الغلام . أليس غلاما من لحم ودم ؟



على عيد الوهج

لم يرد ، فقط نظرتي بعينين واسعتين ، اكتشفت أنني أعرف جيداً هذه النظرة ، بل وهذا الوجه الأحمر . .

أحسست بالتعب يتسرب إلى جسدي . . فكرت على الفور في العودة إلى غرفتي . . خرجت . . لكن شيئاً ما لا أدريه دفعني للمقهى . . عدت . . لم أجده . . ارتعيت على كرسي . . التف حولي الرفلق .

ولما كانت ثم صداقة من نوع ما تربط بيننا ، صداقة لا تعبر عنها الكلمات . لكن أحياناً وفي أمسيات كثيرة نلتئمع في عيونا الغريبة كعناق أنثوي حميم . فتتعاقد العيون للحظة خاطفة صميّة .

كثيراً ما كنت أسترجعها فأبكي ، وكثيراً ما كنت أنبش في ذاكرتي لأعثر على صور الأحباب . والوطن . . وأحس أن الشوق ذفين . .

كانت قد تصاعدت حتى السماء الرصاصية الباهتة نكاتنا ، عذاباتنا ، أشواقنا . تخرج مع سحببات الدخان التي تنطرد من جوف المقهى الذي نلتقي فيه كل مساء . . كنا نلتقي لمحاولة أن نرمي بالغربة التي في داخلنا ، والتي كنت أدرك وأنا أسحب قدمي خارجاً . أنها تنسحب

تعلقت عيناى بعينيهِ الواسعتين ، انتشرت حركة غير عادية . داخلني خوف لم أعتده . . خرجت .

كان المساء حاراً . ، والمدينة مليئة بجنسيات كثيرة . وفي داخل كانت تتولد أشياء مبهمّة وغريبة . . وسرت .

كان ضجيج المدينة يشي بحركة أيضاً مبهمّة وغريبة ، وكنت لا أدري على وجه التحديد .

لماذا كان هذا العدد غير القليل من المصريين يتزاحمون كلما يبط الليل داخل هذا المكان الضيق ، كنا نطلق عليه «مقهى الطيور الكادحة»

وكان دائماً يمتلئ بأبناء البلاد الأخرى . .

وجدت الأصدقاء عندما ذهبت إليه كالمعتاد ، وكان هناك رجال آخرون يتحدثون معهم . رحت أغنى . سألتني :

- هذه الكلمات مصرية صميّة ؟

كان يجلس على مقربة مني ، شد انتباهي أنه أحمر الوجه ، قلت له :

- نعم . . هل أعجبك ؟

تقفذي من باب الدار إلى عيال ألعب معهم حتى منتصف الليل .

« طاقية الإخفاء . . وعنتر شد واركب »

تذكرت سناء ليلنا القروي ، وبيوتنا الواطئة .

وتذكرت ابن الهرميل ، ابن الأكابر . . أحر الوجه . .
السمين ، واسع العينين . . تذكرت أنه ضربني أميم بنت
الدهبي . . ويصق في وجهي صارخاً . .

« ألحّب واحدة من بنات الأكابر يا أصفر الوجه . .
يا حشرة ! »

يومها بكيت ، ويومها سألتني أمي :

- أمي تحبك ؟

قلت :

- نعم .

قالت :

- ولم لا تحب ابن الهرميل ؟

قلت :

- يا أمي لا أعرف . .

وسألته :

- أحقيقة أنا أصفر الوجه ؟

حطت عينيها على ملاعق الدقيقة . . قالت : لا .

ومرت على وجهها موجة أمي . .

بكيت . . . بكيت أمي كثيراً . .

في غرفتي الضيقة راحت تطاردني عيناها العميقتان
الودودتان تماماً كالحدار . راحت تحضني ، تهمس لي أن
أعود .

قلت :

- لن أعود .

قالت :

معي . تتعلق بي ، فأحلبها مكرباً . . آملاً أن أخلص
منها في مساء اليوم التالي . لكن اللاجدوى هي . هي .
ولامفر . .

لذلك تولدت في داخل ويشكل مفاجيء . . الرغبة في
أن أهرب من هذا الجو . قلت أجرب ، وقلت أيضاً
غريب يلتقي بغريب . . ولا شيء سوى التماعة الشوق
في العيون ، وشراة للضحك والبكاء .

ووجدتني وحدتي في غرفتي الضيقة .

تذكرت أنني في صباي كنت أجرد من ملابس الرخيصة
الرثة في عز الحر وأقف على حافة التربة عارياً دون
عجل . .

كنت أغوص إلى القاع ، وأسبح محاولاً أن أسبق رفاقي
كنت أسبق رفاقي . . وحين يصيبني التعب أرتدى
ملابسي وأضحك منتصراً . وأصيح في الحر والرفاق :
« غداً يمكنني أن أعبر الهدار »

كان الهدار متسعاً . . عميقاً ومرعباً لنا ، وكانت مياهه
تجري بسرعة رهيبية . . في الغد نزلنا الهدار . .

لم أكن أعرف يومها أنه يجينا ، وأنه يدعونا دائماً إليه ،
وأن رهيت حنون . . أحبيناه . . أحبيناه . . أحبيناه . .
وشغافته .

عرفنا جيداً أنها أشياء ودود فضاع الرعب منا . .

وتذكرت أشجار التوت والجميز ، وكراساتي المتسخة التي
لم أحرص عليها قدر حرصي على تسلق الأشجار . وحشو
جوفي من ثمارها .

والغيطن الخضر الهلوة الرحبة ، رحابة لم تملك عيني
أن ترى مداها . . وثمار التوت والجميز وأنا أدخل بسما
على أمي في دهليز الدار

فتقول بسخرية الفلاحة :

يا ما جاب الغراب لاه ! . .

فأرمي الجميز ، وأرمي التوت على أرض الدهليز . .
فتسحق ثمارها بتراب الأرض . . تصرخ أمي ، صرختها

- لماذا ؟

قلت :

- أنت غنية ، أنت من دار الذهبى وأنا ابن رجل فقر .

سألتنى :

- وهل ستظل هناك ؟

قلت :

- لقد مات أبى . وماتت أمى .

قالت :

- لكننى لم أمت . . . مازال قلبى ناصعاً .

فتحتُ النافذة الوحيدة . . . لم ترحل عفى . بل ملأت
الغرفة .

القلب الناصع أعرفه جيداً منذ كنا طفلين يسيران معاً فى
حوارى قريتنا الضيقة . .

قُمتُ وخرجتُ مرة أخرى إلى مقهى الطيور الكادحة .
وللرفاق والغناء .

وفى الطريق كان حياً القديم العذب يملؤن . ويطلب
منى أن أعود لابنى عشاء صغيراً له . .

قلت لنفسى وبصوت مرتفع :

- سابى لحى القديم عشاء . . .

وفى المقهى هلال فى وجهى الرفاق . . ، أجلسون
بينهم .

مال على أحدهم . . سألتنى :

- ستغنى الليلة ؟

قلت :

- لوجاء الریفى الأسمر !

قال :

- سيعود حالاً .

وحالاً عاد . . فتح ذراعيه ، احتواز وقلبنى .

ثم جلسنا على مقربة . ، وتعالى النكات المصرية
الحلوة .

ضح المقهى بالضحك ، كان النصف الثانى من الليل
يقترب ، وكنت قد عقدت العزم على الخروج . . دخل
الشاب الأحمر الوجه . ، الواسع العينين . .

وب نظرة سريعة متعالية راح يمر على كل الوجوه

جلس أمامى . . حاولت أن أبداً طبيعياً ولا مبالغياً ،
لكن العينين الواسعتين وقفنا على وجهى . .

تذكرت فى دهشة أنه لا يختلف كثيراً . . فقد كان ابن
الهرميسل أحمر الوجه . واسع العينين . . نظرتة
متعالية . .

أدرت وجهى . .

وقب الریفى الأسمر ، انجذبت إليه الأنظار ، شهق حتى
امتلات رثاه بالهواء الفاسد . صمتوا . . فتح فمه
وغنى . . . ياليل . .

هلال الشاب الأحمر الوجه ليحمله يعدل عن الغناء . .
لكننى صرخت فيه أن يفتى . . وصرخ الشاب وباستغزاز
ظاهر .

لكن وللمرة الثانية قال الریفى الأسمر ياليل . . ثم
جلس يواصل فى رغبة . . غنى . .

كانت الكلمات أصيلة ومصرية معاً . . وقديمة غاية فى
القدم . . راح يعيدها . . ورحت أرددها معه . .

صمت فجأة لكننى لم أصمت . . ووجدتنى أقول لنفسى
ولهم . وبصوت مرتفع . .

«أنا لو سعدت زمان لاسكنك يا مصر

وأبنى لنفسى فيكى جنيته ومن فوق الجنينه قصر

وأجيب منادى ينادى كل يوم العصر

دى مصر حلوه . وحيلة . . وجنه لل يسكنها »

تركزون أغنى لكنه اعترض ، لم أعره اهتماماً وعدت من
جديد أغنى نفس الكلمات . حتى فاضت عينى
بالدموع . . . بكيت فعلاً . .

ولما بكيت . أحسست أن البقاء رخيص إلى حد العدم ،
وتأكد لي أن الغربة قد طالت وتذكرت دفعة واحدة عذابات
الستين الطويلة .

ورأيت شيئاً كالوهم يحيطني . . فخفت أن يكون حلماً
عادياً مبتذلاً ، لكنه ملائ . . فاندفعت خارجاً أرقص
دون خجل كالخمور .

وعلى مقربة من باب المقهى ، وفي لحظة خاطفة . .
كانت ذراع الشاب الأحمر الوجه تمتد في الهواء ، تمسكني
من ملابسى ، تجذبنى ، ويكل ما تملك تدفعني . . وقعت

على الأرض ، ولما وقعت . كانت لكلماته تؤلمني في
وجهي . . في البداية حرصت على أن لا يفلت مني .
الوهم . .

لكن شيئاً دافئاً خرج من جبهتي ، ونزل على عيني .
لحظتها لم يستطع الرفاق ولا كل من في المقهى أن يعرفوني
من فوقه . .

كانت أسناني . وأظافري . وعيناي تأكله .

وخرج دماً من جبهته غزيراً . . قانياً . .

وسمعت كلمات عالية متداخلة . . وصرخات . .

القاهرة : على عيد



رئيس لبيب الطيف

هبط المدينة الصغيرة عند الغروب .

كانت الشوارع النظيفة تسترخي في انتظار أمسية ريفية دافئة ، والبيوت تسربل بعتمة تشع فيها ذرات ضوء خافتة ، فتبدو حانية ودوداً تحنو على من فيها من الكائنات والأشياء ، والمصابيح في رؤوس الأعمدة بضوئها الجديد عيون أطفال تضحك بنقاء وشقاوة ، ومن النوافذ والستائر البيضاء يشع ضوء أصفر مائل ، ضوء الدفء البقي والاقتراب الحميم . وكان نحيلاً ، رقيقاً وفي وجهه الوسيم وداعة طفل وود صديق .

وفي الشارع الرئيسي وعيناه تستكشفان البيوت والوجوه القليلة ببكارة التعرف الأول ، التعرف الدهش المحب .

لمح عدداً من الأولاد يلعبون تحت ضوء أحد المصابيح ، تمهل أمامهم وتندت شفتاه ببسمة طفلة ، توقف الأولاد عن اللعب ، حلقوا فيه متسائلين فكبرت بسمته وسرعان ما انصرفوا إلى لعبة الاستخفاء التي كانوا يلعبونها .

انعطف في أول طريق ، توقف أمام بيت صغير من طابقين ، دنا إلى الشرفة الخشبية القديمة ورفت على شفتيه بسمة ، تردد قليلاً ثم انجه إلى الباب المعجوز ، صعد السدرج المتآكل الخواف ، تحمس السياج الخشبي

الأملس ، عانقت أنامله استدارة السياج في حنان ، توقف أمام الباب المغلق ثم نقر نقرات خافته وانتظر ، لم يفتح أحد ، قاوم خجله ونقر نقرات أقوى فلم ينيء صوت عن وجود أحد بالداخل فهبط الدرج وراحة يده تنحدر على ملاسة السياج الزلقة .

انجه إلى البيت المواجه ، تطلع إلى النافذة الكبيرة المفتوحة على مصراعها ، فتح له عمجوز قصير ناحل ، حلقت فيه عينا المعجوز الباهتان :

- من ؟

فرد بصوت خفوت :

- أنا .

ولم ترف أجفان المعجوز :

- من أنت ؟

وابتسم لوجه المعجوز المنفضن :

- أنا يو

ورد المعجوز الباب في صمت دون أن تختلج ملامحه

فتحت له امرأة طويلة تمتلئة عريضة الصدر ، في وجهها الكبير سأم دفين قديم ، نظرت إليه بنصف عينين

فاترتين ، وأمسكت بالباب ثم بخلقه فحفص عينيه ومضى .

قبل أن يترك الباب انفتح بدفعة مفاجئة ، وانفتح منه صبي ، توقف الصبي أمامه ، بدت في وجهه الصبيان التمتع عصية ساذجة ، ورماء بنظرة عجل وهو يدفع خصلة شعره النافرة ، وصق الباب خلفه وانفلت مسرعا .

نظر في أعقاب الصبي باسماً ، ضحك ضحكة صغيرة ، ووقف متفكراً للحظة ثم استدار وابتعد .

مشى متهملاً يرنو إلى النوافذ والشرفات

فتح الباب كهل نحيل ، محصوص ، داكن السمرة بارز الوجنتين لا يرتدى إلا ملابسه الداخلية البيضاء .

- ماذا ؟ .. من ؟

- أنا ..

- لا تريد شيئاً .. لا تريد شيئاً

ودفع الباب في عصية

استدار ورجع في نفس الطريق الذي أفضى به ، إلى المدينة ، بعد خطوات توقف ، نظر إلى بيت جديد من خمسة طوابق ، فتح الباب رجل بدين ، مربع ، وجهه مستدير بشعر أسود مصقول ، وفي عينيه الواسعتين صراحة عملية عارية وحادة ، وشفته السفلى مملئة .

ابتسم للرجل ، اقترب منه فحلق فيه الرجل مستفهماً ، وأجه الوجه المستدير المعتل ببسمة رقيقة صديقة فسأله الرجل بسرعة :

- ماذا تريد ؟

- أريد أن

وصفع وجهه الباب .

مضى في الشارع الخالي ، ومن خصائص النوافذ المغلقة ينبعث الضوء في خطوط مستقيمة وحادة ، وفي ملامحه ذوب أسي شفيف معاتب .

تمهل ، توقف أمام حديقة بيت صغير ، لمح من نافذة خفيفة مدفاة صغيرة يجلس أمامها رجل يتدثر بغطاء ثقيل وأمامه كرسي شاغر ، تأمل الرجل الذي نبث دخان لفافته ويحتسى كوباً يطوقه بكلتا يديه ، نظر إلى الكرسي الخالي ، وفي الحديقة كانت ظلال الأشجار اليفة وحانية تتماوج بينها شتلات من الضوء .

هم بالدخول فاعترض طريقه كلب أسود صغير . تطلع إليه الكلب بعينين معتمتين في رأس فاحم وأطلق نباحاً زاعقاً مسلولاً ، ابتسم للكلب الصغير ، حاول أن يربت عليه ولكنه تقافز في النباح .

دار حول سور الحديقة الحديدي الصدئ فلحق به الكلب واشتد نباحه وتعالى في الشارع الهادي فابتعد عن الحديقة .

عاد به الشارع الرئيسي إلى خارج المدينة ، إلى الخلاء .

كان الخلاء رمادياً ، وقمر صغير فاتر الضوء يطل عليه .

استقبل الخلاء متعباً ، أوغل في طريق الخلاء ، توقف ، نظر إلى الوراء ، إلى أضواء المدينة ، وجلس فوق حجر على جانب الطريق .

اقتربت عربة يجرها جواد عجوز ، توقفت على مقرباً منه ، وصاح قائدها بصوت أجش :

- ألا تنوى الرحيل ؟

- لا .. شكراً .

- عربي آخر عربة تغادر المدينة .

- سأجلس هنا حتى الصباح

- الجو بارد والليل طويل

- لا يهم كثيراً .. سأنتظر هنا حتى الصباح .

وابتعدت العربة

وهزته رعشة برد فضم سترته إلى صدره ، وراح ينظر إلى أضواء المدينة الصغيرة .

القاهرة : رمسيس ليب

بدر عبد العظيم محمد | بلا نهاية

- افضل .

بنظرات كلها استنكار وسخرية لما يراه حوله من فقر
يعيش داخل البيت جلس على بقايا كرسي قديم يضع
ساقا على ساق .

- خيراً .

قالها حمدان . امتدت يد الآخر إلى جيبه لتخرج رزمة
من النقود .

- ثمن الثلاثة قراريط وزيادة كمان . قلت إيه ؟

ارتسمت ابتسامة باهته على شفتي حمدان . اتجه إلى
الباب .

- شُرُفت يا سي محمد .

امتدت اليد مرة أخرى بالنقود لتغيب داخل الجلباب .

- مش حتحصل الثلاثة قراريط ولا الفلوس كمان
وحتشوف .

قُتِلَ بمجرد خروجه من منزله . لم يُتهم أحد بذلك . .
أصبحت النية مدبرة لقتله . من بين أعواد الذرة التي تحيط
بالطريق برز رأس تلمع في وسطه عينان تحملان حقدا
ميتا . اقتربت خطواته . سمع صوت بومة . أطلق ذلك

كان يحس بخطواته تصل إلى أذنيه واضحة جلية
تصاحبها دقات قلبه الخائفة المذعورة . الساعة تقترب من
الثانية صباحا . يكاد يشق النفس أن يرى موضعا لتقديمه
على الأرض الموحلة . الطريق إلى الوحدة الصحية ما زال
طويلاً . . تذكر أنه خرج من بيته في تلك الساعة المتأخرة
من الليل إثر صياح زوجته وهي تعاني آلام الوضع . كانت
الكلمات تخرج من بين شفتيها ضعيفة واهنة ، وهي تراه
يستعد للخروج لا استدعاء طبيب الوحدة :

- بلاش يا حمدان تروح الساعة دي . . أنت عارف لو
خرجت يمكن ما ترجعش تانى . . بلاش يا حمدان . . أنا
ممكن استحمل للصبح .

توقفت يديه عن إكمال لبس جلبابه . ولكنه لم يبال
ويخرج . مضى شهر تقريباً ولم يغادر المنزل . ضاقت به
الحياة حتى تمنى الموت له ولأسرته . أنهم ظلموا بأنه قتل أحد
أفراد أسرة عماشور ، تلك العائلة المشهورة المتحكمة في
أمور البلدة . ثلاثة قراريط يمتلكها توجد وسط أراضيهم
الشاسعة . أرادوا شراءها . رفض . كيف يقف الفأر أمام
الأسد ؟ قالوا أحدهم . وجده بجوار الباب يوماً بصلفه
وعجرفته التي يعرفها عنه .

الكلمات من بين شفثيه تحمل راحة الموت الذى خيم على المكان .

- تسلم إليك . . واحدة مغيش غيرها . يستاهل .
خلى الأرض تنفعه . ياللايينا .

لحظة سقوط الجسد على الأرض ، وفى أطراف القرية
فى بيت منعزل عن بقية البيوت خرج طفل إلى الحياة يطلق
صراخا متواصلا ، بينما تعلقت عينا والدته على البندقية
معلقة على الحائط بجوارها .

الصوت من كان يراقب الدار عند خروج همدان منها .
تحركت ما سورة البندقية فى اتجاه الخطوات . انطلقت
الرصاصه لتستقر فى جسد القادم . برز الشبح من بين
أعواد الذرة . وصل الآخر فى نفس اللحظة . انحنى على
الجسد المسجى على الأرض ، وهو يشعل عود كبريت على
الضوء الباهت تبين معالم الوجه ، تسمرت نظراته عليه .
نهض واقفا وهو يطلق صيحة فرح . نظر إلى الآخر .
استدار عائدا بينما يده تربت على كتف زميله . خرجت

أسوان : پدر حید العظيم محمد



سعيد بكر | حكاية اخفاء "النص"

طعامهم . وتحت المصباح الكابى جلس يزدد لقيماته فى

نهم .

حمد الله . واستطابت له الحارة وأهلها . قدم له شيخ
الحارة عيادته القديمة . فرح بها . جاب الخوارى وهو
يعرضها على الجميع . ظنوه وهو مقبل من بعيد شيخ
حارثهم . تسبّقه صبيحاته المهمة .

تساءل الصبية من أى مكان هبط عليهم . لم يجدوا
إجابة على تساؤلهم . ولكنهم ألفوه بينهم صباحا ومساء .
سمحوا له باللعب معهم . كان قصير القامة ، فناداه
أحدهم متندرا :

- تعال يا نص .

ابتسم وشاع «النص» بينهم . واستطاب لقبه الجديد .
وراح يرقص فى زهو صبيان :

دثرت الأم ولدها ، وتنهلت .

- إنك لم تر عينيه بعد هبوطه من فوق السطوح .

- ربما تكون أوهاما .

- قلبى يجذبنى أنه رآه بحق .

- هل ذعرت الطيور ؟

هرول الصبى فى فزع . . تلقفته أمه بين ذراعيها :

- ماذا بك ؟

تلعثمت كلماته :

- هاد يا أمى .

ربت على ظهره . توجس قلبها خيفة :

- لا تجزع . أنت بين ذراعى .

جمحت عيناه ذعرا :

- لكنه عاد .

طردت هواجسها بعيدا :

- أرايته حقاً ؟

- فوق السطوح .

قالت وقد ارتبك لسانها :

- نبيتك عن الصعود إلى السطوح .

- فقد يتلع كل شىء .

- لا تخف . سندعو النص حالا .

١

لا يدري أحد أى ريح قذفت به إلى الحارة . وجدوه
بينهم رث الثياب كالحلج الوجه . أوغل فى الخوارى
والأزقة . عابث الأطفال . عابثوه . قذفوا إليه بفتات

- نزل عليها صمت غريب .
تذكر أنه لم يسمع صياحها عند الفجر :

- لم أسمع أذانها .
- وأنا لم أنتبه .. هل أذنت أم لا ؟

قال مرتابا :

- هل تظنين أنه رآه ؟

- ولدى لا يكذب .

- لماذا لم تستدع النص ؟

- فعلت .

- هل استطاع أن يطرده ؟

قالت الأم في قلق :

- لم نعر عليه بعد ..

- إذن فروؤ ية الولد خادعة ..

- ولدى لا يكذب . لم نعر على النص .

ثم استطردت في صوت يائس :

- لقد اختفى .

٢

في الصيف دثرته السماء ، والتحف عباءة شيخ الحارة ،
آوته كل الزوايا والأركان . لم ينهره أحد . نام في الدهاليز
والحبايا الآمنة . باح له الجميع بأدق أسرارهم . وهو
يميرهم أذنيه . يربت على الظهور بحنان ويعدو نحو
لا شيء .

قالت الأم :

- رأيت واحداً أم اثنين ؟

رد الصبي :

- لم أر إلا عيين تبرقان .

قال الأب :

- لا بد أن نتأكد من وجوده أولاً .

- وذلك الأبله اختفى من الحارة .

قال الصبي :

- أسترکه يلتهم كل شيء ؟

- بدونه لن نستطيع طرده .

صاح الصبي متسائلا :

- لماذا لا تطرده أنت يا أبي ؟

ارتبك الرجل . قال :

- كيف أواجه وحدي ؟

تضاغر الأب في عيني ولده ..

- أيفعل الأبله ما لا يستطيع أحد أن يفعله ؟

وابتلع الرجل ريقه وزاغت نظرات الأم .

٣

منذ وقت بعيد تهاوى أحد بيوت الحارة . تهلم . كان
خاليا قبل انهياره . غادره أهله منذ لاحظوا اهتزازه الدائم
وتصدع جدرانه . لم يفكر أحد في بنائه من جديد . فظل
أنقاضا يبعث بها الصبية ..

بين أنقاضه استقر جسد النص .. بنى له تمرشة من
سعف النخيل والصفائح . في الشتاء حين تسقط الأمطار
تظل تطرق الصفائح في عصف . يتسم النص ويقف عند
الباب ليراقب المطر . سأل أحد الصبية :

- أنت دائم الابتسام يا نص .

واتسمت ابتسامته بلا ميرر .

قال شيخ الحارة :

- لن نتأكد من وجوده .

قال الأب :

- لن يفعل هذا سوى النص .

صاح في رجل يقف عند الباب .

- ابحث عنه جيدا ؟

- كان الأرض انشقت وبلعته .

قال شيخ الحارة :

- يجب أن نتأكد من وجوده أولاً ثم نتأكد : هل هو
أنثى أم ذكر .

هتف الرجل الواقف عند الباب :

- الأنثى أشد شراسة .

همس شيخ الحارة ..

- إن وجد الذكر ، فحتماً ستوجد الأنثى .

ثم زعن في الرجل الواقف عند الباب :

- اذهب وأتني بالنص من تحت الأرض ..

٤

ادعى أحد كهول الحارة بأنه يعرف النص تماماً . يقول
إنه الوحيد الذي باح له النص بأسراره . عرف من هو ومن
أين أن . ولكن النص استخلفه ألا ييوح بقصته لأحد .

وتحت إلهافهم قال بأنه جاء من مكان بعيد . ربما يكون
من الأرض الطاهرة أو من السماء . وإنه رجل صالح تقى
ورع . وسيجلب كل الخير للحارة وأهلها . فأبشروا أيها
الناس لقد عوض الله حارتنا كل الخير .

وصاح أحد الصبية :

- أهذا الأبنه هبط من السماء ؟

وسخروا من الكهل .

استيقظ شيخ الحارة فزعا تحت وإبل من الطرقات
الشديدة على بابه . فتح الباب . اقتحمت امرأة البيت
وانحطت على الأرض تلطم خديها .

- ماذا حدث ؟

- رأيت ..

وراحت تضرب رأسها :

- أنت أيضا ؟ أين ؟

- في عشة الطيور .

- أمتأكدة ؟

- بحلق بعينيه في وجهي .

ضرب كذا بكف وهتف :

- هذه مصيبة بحق .

٥

ذات يوم دوت في الحارة صرخة حادة وتجمع أهل الحارة
حول امرأة تحمل ولدها ، وتعوى عواء شديداً :

- لدغه أحدهم .

تساءل أحد الرجال :

- أين ؟

- بالقرب من البيت المتهدم ..

برز لهم النص مبتسما وراح يلوح بيديه ، نهره أهل
الحارة ، ولكنه اتجه صوب المكان الذي حددته المرأة
الذكلى . لم تقص دقائق حتى خرج النص يحمل بين يديه
شيئا ناعما ورقيقا . بهت الجميع ، وأدركوا أن النص رجل
مبارك . وأن كلمات الرجل الكهل عنه صادقة . فأدخلوه
بيوتهم وجلس إلى موائدهم يأكل معهم في صمت .

قال شيخ الحارة :

- كيف حدث هذا ؟

- رفض الناس أن يدخلوا بيوتهم .

- يجب أن نبحث عن حل ..

- بنوا لهم أكواخوا من الصاج والخشب في الأزقة
والخواري .

- وبيوتهم ؟

- غادروها ولن يفكر أحدهم في الاقتراب منها .

- وصفق بيديه في يأس ...

- لا تفكر في اختفاء النص .. يجب أن نعثر على حل للقضاء على هذه الأشياء ..

صاح شيخ الحارة دون تردد :

- سأهجر البيت ولن أعرد إليه ..

ضعاه المسئول الكبير من أعماق قلبه ونظر إلى الجميع بلا معنى ...

وحتى هذه اللحظة لم يستطع أحد أن يجعل ذلك الغموض حول اختفاء النص ، هل احتفى ضحرك من الحارة وأهملها ؟ هل قتله أحد ؟ هل دسوا له السم ؟ وتساءلوا ما اندفع ؟ وأين الجنة ؟

ودعوا شيخ الحارة في غضب .

- فتمسكوا برأسه على عقب . يجب العثور على النص يا .. وسياه

حين يذهب الرجال يبحثون في أنقاض البيت المنهدم . ودخل الحريشة ، وجدوا عبادة قديمة ومهترئة ملقاة فوق الكتلة الحجرية بجوار باب التعريشة . وحين حملوها إلى شيخ الحارة هتف غير مصدق ..

- عبادة ...

قال شيخ الحارة في رأس مرير :

- حاولنا ولم نستطع أن نعمل شيئا . إنها ربيعة الظهور والاختفاء ..

- فلننقى في طريقها ببعض الطيور المسمومة .

- ابتعت كل طيور الحارة ..

قال الرجل الواقف عند الباب :

- ليس أمامنا إلا أن نهدم الحارة فوق رأسها ..

ضحك المسئول الكبير وقال لشيخ الحارة :

- ماذا تفعل لو رأيت إحداها في حجرات بيتك ؟

عند باب التعريشة رأى الصبية النص وهو جالس فوق كتلة من الحجر الضخم حوله كلاب كثيرة .. تبيت في شدة وراحت تعض يده في مداعة .. أشار إليها فاستكانت وشملها صمت غيف .. وقف النص وأشار بيده فجرت هنا وهناك ثم اختفت .. ابتسم النص .. وقال الصبية لأنفسهم أى مقدرة تلك التي تجعل إشارة من يد النص تجمع وتفرق هذه الكلاب .. وقصوا لأمهاتهم وأبائهم ما رأوه عند باب التعريشة ، فسمعت الأمهات وقال الرجال هذا والله ولى من أولياء الله الصالحين ...

- لم نعثر له على أثر ..

قال شيخ الحارة :

- إنى والله أشتم رائحة جريمة ..

- لا أعداء للنص .. الجميع يجونه ..

- ربما ضحى بالحارة وأهملها ..

وقال أحد الرجال المتجمعين حول شيخ الحارة :

- اختفى مثلما هبط حارتنا تماما ..

شيء غريب ذلك الذى رآه الصبية .. النص يتربع فوق الكتلة الحجرية بجوار باب التعريشة .. وهناك أشياء ملساء وناعمة تزحف بين سائيه وحول الكتلة الحجرية .. وهو يقذف بأشياء دقيقة أمامه فتتجمع الأشياء الملساء لثنتهم ما قذفه إليها .. وظل يبتسم ، وأكد بعضهم أنه كان يضحك بصوت عال ...

قال المسئول الكبير :

محمد المنصور الشقحاء قالت إنها قادمة

١

الذى لا يعرف شيئا سوى أهل زوجته السابقة ومقدار
اعتزازهم باحترامه لهم ، حتى لو كان في ذلك ضياع
زوجه الثانية وأبنائها من زوجها الأول .

٣

احترقت المراحل في داخله . إنها ثلاثة أيام وهي في
طريق الآق . دقت الأبواب . . فانساحت جميع الأقفال .
ومع ذلك أجهش بالبكاء لا يدري ماذا يقول .

(اننى أقف وحيدة . لا أحد يهتم بى . أبى أيضا لا يعنى
أن لى دورا ، وأننى كيان من لحم ودم ، لى مشاعرى ، لى
مقدورى على أن أقول لا . . بكل ما فى أعماقى من
مقدرة) .

وتذكر أنه لم يقل فى حياته - لا - كان عليه أن يذهب
إلى المدرسة حافى القدمين . أن يترك الدراسة ، أن يقتل
من مدرسة إلى أخرى ، أن يبحث لذاته عن وظيفة . أن
يتزوج . أن يتنازل عن كل شيء . . وذلك من خلال
- نعم - التى انسحبت على أيامه منذ ألف عام دون أن
يعترضها مانع . حتى أنياله الصخوري طريق الأبدية كان
يتربح مروره ، ثم يفلق الدرب حتى لا يشاركه الآخرون
خوفه .

كان القدم متأخرا جدا ، لذلك زرعت الحالة فى
مقلتيه دمة كبيرة انساحت فوق وجنتيه .

لم يحاول مسحها ، ولم يتم بالدعة التى انزوت فى
عيون من حوله . . إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام
فقط . فرح كثيرا . لم يكن يتوقع أنه سوف يرفض كل
أيامه الراحلة التى لا يتذكر منها سوى أن العام ثلاثمائة
و اثنين وخمسين يوما . وأن العام أيضا اثنا عشر شهرا
والشهر ثلاثون يوما ، والأسبوع سبعة أيام ثابتة
الانسحاق المزروع فى أعماقه منذ أول يوم أطل فيه على
هذا العالم . .

٢

قالت إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام فقط .
أجل ثلاثة أيام ولكن هل حقاً هي قادمة ؟ ماذا تريد منه ؟
إنه شيء بالى ، انتهى منذ خمسين عاما . وسوف تراكم
أعوام الانتهاء . حتى تصل النهاية الأخيرة . .

تلقت حوله . تذكر صباه . طفولته البائسة ، وطريق
المدرسة الرمل وقدمه الخافية . ثيابه المهلهلة . زوج أمه

(ذات يوم وجدت والدتي صورته معي . أقامت الدنيا ولم تقعدھا . قررت إحراقى بمنع من الذهاب إلى المدرسة . أغلقت جميع الأبواب في وجهي ، حتى وأنا قادمة إليك كانت تأتي معي) .

٤

كان الخوف . . مصلوبا فوق الأشجار التي أمر بها ، ينذرني بأن التعب أخذ يسري في جسمي كما تسرى العثة في الثوب البالي ، وأن عليّ أن أتوقف لاسترد أنفاسي . لكن صراخهم يصم أذني ، يحرق توقفي ، يحرق الأرض تحت قدمي لأحث السير . .

(البارحة أخذت أقلب كتبي وأوراقى تذكرت أني كنت أكتب أشياء لنفسي ، وأخذت أقرأ وشاهدتني والدتي أبكي وحيدة في فراشي . فأخذت تتأملني بحزن موقوف ، ثم ضمتني إلى صدرها وشاركتني البكاء) .

أنا لم يشاركني أحد البكاء تذكرت ذلك . وصلتني برقية بأن إحدى شقيقاتي دهمتها سيارة وهي عائدة من المدرسة .

تركت عملي . خرجت لا ألقى على شيء وإذا بي في موقف السيارات . لم تكن في عيني دمة واحدة ، إنما قلبي كان يبكي ، وركبت عربة أجرة متجهة إليك . كان بجواري شخصان في المقعد الخلفي ، أحدهم قديم من وراء البحار للعمل ، والثاني لزيارة أسرته . .

كان الطريق طويلا . . ونحن نجتازه اخفت الشمس ، تسرب الظلام إلى العربة التي تسير وحيدة وإذا بيد الثاني تسلسل تبحت عن شيء لا أدري ما هو . لم أقل - لا - ضمت قررت أن أتجاوز المحاولة .

(أخذت والدتي تهتم أخيراً بي . سمحت لي بالعودة إلى المدرسة . . ذهبت معي واعتذرت عن سبب غيابي قررت أن تمدي يد العون) .

أصبحت تلك الرحلة شيئا وهيبا لأنني كلما تذكرتها أشعر بالحزن والاشمئزاز في ذات الوقت . إذ أنه ما أن وصلت العربة حتى ترجلتها هاربا . . وأخذت أبكي وأنا أبحث عنها بين المستقبلين . . كانت أجملهم . .

وكانت أقرب الجميع إلى نفسي . ولم يشاركني أي وجه من المستقبلين البكاء فقط كنت الوحيد الذي يبكي . حتى وأنا أستقبل رفاقي السابقين الذين علموا بمقدمي وكانت السلوى الوحيدة أن أعود من حيث أتيت لأكون غريبا . .

(تزوجت أخنقي لم يبق غيري في الدار . سوف يزوجونني في يوم قادم) .

٥

قالت إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام . وتذكر أنه لا يستطيع عمل شيء .

السعودية : محمد المنصور الشقحاء



اميرة عزت جدي

- نعم ولدة غير محدودة .

قلت لها :

- لن تسكني معنا بعد الآن ، لن تحكي لي حذوتك كل يوم . أنا وحيد يا جدي . «تأمر» أخذ الكرة التي اشتريتها لي . وماما طلبت مني ألا أقول لك حتى لا تغضبني منه ، ولا تشتري له هدايا أخرى . لكنك ستعرفين كل شيء حتى إذا لم أقله لك . أنا أنام في الفراش وحدي يا جدي . وعندما أذهب لأنام في حضن ماما بابا يزعجني ، ويزعج لماما . . وماما تعبانة جداً . تبكي دون أن يراها أحد . في كل مرة تأتي لزيارتك بابا يتشاجر معها . بابا ليس شريفاً يا جدي ، لكنه يطلب منها أن تعد الطعام ، وتغسل الثياب ، وتنظف المنزل ، وبعد ذلك تأتي إليك ، وهو يقول لها ألا تأتي إليك كل يوم . يكفي يوم واحد في الأسبوع . لكني لا أستطيع أن يمضي يوم واحد دون أن أراك . أنا أحبك يا جدي . أحب شعرك الأبيض . وأحب الحواديت التي تحكيها لي

لكنها صممت على البقاء .

ربما يمكنني أن آتي أنا إلى هناك لأسكن معك يا جدي . سأكون هادئاً مطيعاً . سأعطيك الدواء كل يوم (كما تفعل ماما معك) . وعندما تنامين سأعطيك (كما كنت تفعلين

كان هناك رجل طويل أسمر يرتدي ملابس بيضاء ، ويضع على رأسه طاقية ، يحضر الأكل لجدي . كانت تبسم ، لكنها لم تكن تقول شيئاً . ولم تعد تنام عندنا .

ذهبت إلى مكان آخر ، لونه أبيض ، أيضا الأبواب والشبابيك بيضاء كان مكاناً جيلاً للغاية ، لكن ليس عندها تلفزيون ، ولا تليفون ، مثل الذي في شقتنا .

لم تكن سعيدة هناك . . قالت ماما : إن جدي خائفة . سمعتها تهمس بهذا الحديث لأبي ، ولم أفهم : لماذا تخاف جدي ؟ لقد قالت لي : إن الكبار لا يخافون من شيء . وعندما كانت تعيش معنا ، لم تكن تخاف من الظلام ، ولا العفريت .

مسكنية جدي

كان أقارب كلهم يزورونها يوم الجمعة فقط . أما أنا وماما فكانتا نزارها كل يوم تقريباً . في أول يوم ذهبت إليها ، قبلتها ، جلست بجوارها على فراشها الجديد . سألتها :

هل ستسكنين هناك ؟ .

قالت :

منى) . يجب أن أهتم بك يا جدى .

بالأمس جمعت ثيابى لأعيش معك ، لكن بابا شخط فى ، وماما لم توافق . لا أعرف لماذا ؟ يمكننى أن أنام بجوارك على الفراش . أليس كذلك يا جدى ؟ الفراش عندك واسع . وذلك الرجل الطيب الذى يحضر لك الطعام لن يقول لا . إنه يجيئ . يتسم لى كل مرة . وإذا لم يكن عندهم طعام كثير (كما تقول ماما) فلن أكل كثيرا . أما ذلك الدكتور فلا بد أنه إنسان شرير يا جدى . لقد سمعت ماما تكلمه ، وهو يمس لها بشيء لم أفهمه .

لكن يبدو أنه قال لها شيئا سيئا للغاية . لم أفهم يا جدى . بكت ماما . وأصبحت حزينة ، ولم نعد نزورك . وكلما سألت ماما عنك لا تجيب .

واليوم طلبت منى أن أكتب لك خطابا أرجو أن يصلك بسرعة ، وأن تردى على سريعا .

أنا يا جدى أريد أن أقول لك شيئا فلا تغضى منى . أنا لا أحب ذلك المكان الأبيض الذى أخذك منى . هذه هى الحقيقة . فقط لا تغضى منى ، فأنتك أحببك . تصبحى على خير يا جدى .

القاهرة : أميرة عزت



عبد المقصود حبيب الميراث

القديمين ضمن فريق أطلق عليه أعضاؤه اسم الراية الخضراء ، بالرغم من أننا لم نكن نرى وقتها لونا أخضر لا في ملابسنا ، ولا حياتنا ولا حتى كتبنا . لم نكن نراه إلا في حقول البرسيم والقمح ، قبل أن ينضج ويصير ذهباً ، يكسو الأرض بنضارة تحت أشعة شمس يونيو الساخنة .

كان شوقي لا يقدر لرؤية قائد ذلك الفريق ، عبد الحميد ، ابن صاحب البقالة التي كانت تقابل منزلنا ، وصاحبها - أبوه - كان صديقاً لأبي ، رغم كبر الفرق بينهما ، فأبي تخرج من مدرسة الحقوق ، أما أبوه فكان لا يقرأ ولا يكتب ، وأبي لا يجب المال إلا بقدر ما يسد الحاجة ، وهو يقال يحاول أن ينحت مكسبه من جلود الناس . وأبي كان صغير الحجم رفيع العود لا يسير إلا وفي يده منشفة ، وهو كان طويلاً عريضاً ضخم اليدين في قوة خفيفة ، لا يسير إلا والذباب يحيط به كموكب للحماية لما يعلق في ثوبه الذي لم يتبدل في سنوات عيشته هناك ولو مرة واحدة . وكل يوم كانت تزيد فوقه الزيت والدهون والعسل التي كانت بعض الذبابات تلتصق بها ولا تغادر المكان مطلقاً رغم مفارقتها الحياة .

أما عبد الحميد ، وهو أكبر مني بخمس سنوات ، فكان وقتها صورة مصغرة من ملامح أبيه ، وكان يجب الكرة حياً لم يضارعه عنده حب آخر . ومن أجل ذلك كان

خمس عشرة سنة ، مرت على وجودي في ألمانيا . صرت ألمانيا تقريباً - هكذا يتصور الناس هناك - لأنهم لا يرون إلا الشكل والمظهر ، ولا يستطيعون تجاوزهما إلى ما وراء ذلك من الأحاسيس ، ونبع الدماء ، وبذرة الانتفاء التي لا يمكن أن تحووها عوامل الطبيعة مهما قويت .

ومرة واحدة - بعد هذه السنين - سيطرت على فكرة العودة إلى الوطن . وأخذ هذا الخطر يلح ، ويزداد مثوله ، كطيف المحبوبة البعيدة أو المهاجرة دون كلمة وداع أو أمل في لقاء . يراها المحب في كل شيء تقع عليه عيناه ، تملأ فكره وقلبه ، وتتحرك معه ليلاً ونهاراً ، وتنظم صورتها تفصل بينه وبين كل ما يريد .

لم أستطع الفكاك من ذلك الحلم ، رغم محاولات يائسة صورته لي نزوة لا تلبث أن تنتهي ، لكنه لم يته ، بل كبر وعظم ، وصار عملاقاً .

في الطائرة لا أدري لماذا أو كيف خطرت لي فكرة السفر إلى قريتي التي لم أرها منذ أربعين سنة ، والذهاب إلى الحى الذي أمضيت فيه عدداً من سنى طفولتي ، أيام أن كان أبى محامياً في مركز المديرية ، ونقيم معه في أحد أحياء هذه القرية . . الذى ولدت فيه وعشت حتى سن العاشرة تقريباً حيث لعبت كرة القدم «أو الكرة الشراب» حافى

قليلة ولم تعتمد بضع زملاء من أو كتاب . وفريق كرة القدم تحت شعار الراية الخضراء .

تغيرت بالفعل أشياء وأزيلت أشياء ، واحتلت مكانها أشياء أخرى ، فمتزلنا لم يعد هناك . حل محله شبه متزهر صغير . لا يفي بأكثر من عدة شجيرات بدت قاحلة تحت وهج الشمس ، وأعواد من الحشائش البرية تصارع جفاف التربة ، وأقدام المارين من فوقها ، من أجل استمرار حياتها . ولكن دكان البقالة لا يزال قائما . كما كان في تلك الأيام البعيدة . باب من الخشب ، بعده حاجز من زجاج قدر ، تقبع خلفه بضائع لا يعرفها إلا صاحب الدكان عن طريق اللمس والمعاينة ، لم يستجد عليه إلا مصباح كهربائي مدلى من سقفه بجبل مجدول من روث الذهب والناموس .

اكتفيت بهذا المعلم مفتاحا لكل ما أريد . وانتهجت إليه .

وجدت فيه رجلا طويل الجسم ، قوى اليدين عريض المنكبين ، معقوف الشارين . قرأت في ملامحه صورة ناطقة من والد عبد الحميد . حينته . ووجدت أن أمد يدي إليه قبل التأكد ، فرد باقتضاب وهو يقلب أشياء في أحد الأدراج وقال :

- طلباتك .

أنا لا أطلب ابتاع شيء من الدكان . ولكن أريد استرجاع الماضي ولقاء عبد الحميد فقلت له :

- أنا فوزى .

لم يرفع رأسه عن تلك الأشياء وقال ؟

- أهلا وسهلا . . طلباتك يا سيد فوزى

ثم بعد لحظة غاية في القصر استطرده قائلا :

- لكن . فوزى من .

ورفع رأسه إلى . لم يعرفني . لكنه أخذ يحدق . ثم رفع يده اليمنى إلى جبهته . لم تستغه الذاكرا بعد . بالطبع قد تغيرت أنا تغييرا كاملا . تركت القرية في سن تقبل تغييرا

يخلق قصصا وحكايات لكي يبتعد بنفسه عن استبعاد أمه وأبيه ، ويذهب إلى حيث يخفى الفريق ليذهب معه ضد فريق (النحلة) ، وعندما كنت أكتشف حيلته كان يخفي بأنه سيدعو الله أن يكف بصري ، ويستل سمى ، إذا أعبرت أمه أو أباه بذلك .

وفي بعض الأحيان كان يلح على أبي أن يجبره عن أبناء الكرة التي يقرأها في الجريدة ويقول لي :

- لو ذهبنا إلى هذه البلاد البعيدة للعبت في مركز الهجوم ، وسأكون قائد فريق ، ولن أعود ثانية إلى هذين الشيطانين .

- وكان يقصد بهما أمه وأباه . لقد عانى من تسلطها عليه ، وقال لي ذات مرة وهو في شبه حلم كبير :

- لا يستطيع الواحد أن يتقدم في كرة القدم إلا في تلك البلاد البعيدة سأذهب إلى هناك حتى لو مات أبي وماتت أمي ، ولو بقيت وحيدا في العالم . ليحترق البيت ، وتحترق البقالة وليحترق الجميع حتى أتحرق ، وأذهب إلى هناك ، وأصبح مثل حنفي ومهران . . . و . . . و . . .

كانت الكرة في دمه ، وتلافيف أفكاره ، طغت على كل شيء في حياته ، فأقضى الفترات العصبية التي كان يمر بها . . تلك التي نادته فيها أمه أن يحضر لها شيئا ، أو أمره أبوه أن يباشر البقالة حتى يعود من دوار العملة . ولكن قلبه كان طليبا شفاذا ، لا يمكن لأحد عرفه أن ينساه . كانت شغافية هذا القلب هي سبب بقاء ذكراه عندي . والدافع إلى الذهاب للسؤال عنه ورؤيته بعد هذه السنين التي مرت .

وأنا أقطع الطريق في سيارة أجرة من القاهرة إلى تلك القرية في أقصى الصعيد ، ملائتي التصورات بأن ثلاثين سنة تغير كل شيء . فهل يا ترى سأجد شيئا عما كان لا يزال قائما ؟ هل سأجد أناسا لازلت أرى صورهم في خيالي ؟ من مات ومن بقي ؟ رغم أن دائرة معارف كانت

في الملامح والطباع وكل شيء . كنت في الثانية عشرة .
أما هو فكان في الخامسة عشرة . سن تحمل بعض الملامح
الثابتة .

- عاجلته وقلت له :

- ألا تذكرى . . فوزى والكرة ، ورغبتك الكامنة في
حريق الدار ، والذهاب إلى تلك البلاد البعيدة .

- حكيت له . وقال :

- صحيح أنت الذى ذهبت إلى تلك البلاد البعيدة .
لكن قل لى : هل تلعب الكرة هناك ؟

قلت :

- لا . . لم يكن ذلك عشقى الأول . فلم ألعها منذ
تركتك .



انتفض وانتفض معه قلبى . وقفز هو من فوق بنك
الدكان ، وأخذنى بين ذراعيه القويين ، وأخذ يدور بى فى
الساحة أمامه . وكأنه بطل إحدى المسرحيات العاطفية ،
يحمل حبيبته بين يديه ، يكاد يطير بها فوق السحاب . لم
أستطع محادثته حتى تركنى . وأخذت الدموع تنساب من
عينيه وجلس على الإفريز يقهقه مرة ويكيى مرة أخرى
ويقول :

- فوزى . ابن المحامى . أين أنت كل هذه السنين .
فيك الخير . لماذا أنت هنا .

- ماذا عملت طول هذا العمر . الدنيا الغادرة . لم
تترك أثرا . فقد تركتنا .

- الدنيا غدابة بالفعل . قضى أبواى ولكنى لم أجد
حريق الذى كنت أفتنأها بفقدما . لم أذهب إلى تلك البلاد
البعيدة . بقيت هنا . فليست لي حرية أخرى . من البقالة
إلى البيت ومن البيت إلى البقالة . حتى المركز لم أذهب إليه
إلا مرة واحدة . فتاجر الجملة يحضر ما أريد إلى هنا .

- فقلت له :

- والكرة ؟

قال :

- أغرقتها في برميل الزيت أو العسل . المهم غرقت في
أى شيء . ولم يعد لها وجود . وأنت احك لى . ماذا فعلت
وتفعل ؟ أين أنت ؟

- ألن نغلق حتى أذهب لأتعشى ؟

فقال عبد الحميد :

- اليوم معك حق . . فنحن اليوم في شرف التاريخ
القديم الذى لم تعرفه أنت .



وذهبتا سويا للعشاء عنده .

القاهرة : عبد المقصود حبيب

عاطف فتى الموت والميلاد

حينما سمعت المؤذن يكبر ، بصوت صاف حلو التبرات . . لا أدري ما الذى ساقنى إلى الدخول ، متعباً ، إلى صحن المسجد ، رغم أنى لم أقرب الصلاة منذ زمن بعيد .

دخلت . وانحشرت وسط زمرة المتعبدين . وأحسست بوحشى تبديد ، وأنا بين هذا الجمع القليل من البشر ، الذين ينعمون - ولا شك - براحة اليقين . أصلى وأسجد ، وأنصت إلى صوت الامام يتلو الآيات بصوت خاشع ينفذ إلى القلب .

وصافحنى جيران ، وقالوا لى «حرماً» ببشاشة وود ، فارتبكت ، وتوقفت الكلمات على شفى ، وابتسمت خجلاً وأنا أنسحب للوراء ، لأستند على عمود الرخام الجرانيتى فى الركن منها . وابتهلت لله أن يمنع امرأتى القوة والعزيمة ، لتجتاز «المحنة» ، وأن يهب «نبيه» الصبر ، والسلوان ، وطمانينة الروح ، فى ساعتها المعصية .

خرجت مسرعاً من المسجد . وهرعت إلى «حوش آدم» . خطوت داخل حوش البيت القديم ، واكتنفتنى تلك الظلمة المشبعة بالرطوبة ، ووب إلى قلبى رغماً عنى ذلك الخوف الذى انغرس فى أعماقى منذ الطفولة ، ولم

من مطلع النهار ، وأنا مازلت أنتظر . أترقب . وأخوف يأكل من روحى القفلة المتوجسة ، مساحات تتزايد كلما امتد الوقت وطالت المعاناة .

أستمر فى مقعدى على ذلك المقهى القابع عند مدخل الحارة ، أتطلع إلى الجدران الجدران الشاهقة للجامع «المتولى» بمذنته العالية ، وبوابته الشهيرة التى تعج بالداخلين والخارجين ، بينما تلتقط عيني تلك الجملة المكتوبة بعرض الحائط ، بطلاء أسود حولته الفصول المتعاقبة إلى لون رمادى باهت «سنيكيك حتى الموت» . . وابتسم فى رثاء للولاء الذى ضاع ، وأنا أحول بصرى بعيداً . وينتهى إلى سمعى صوت تلاوة القرآن يتردد من أحد الميكروفونات . كان اليوم هو الجمعة ، وكان الناس يتوافدون على الجامع من الغورية وتحت الربع والأشرافية . شراذم متتابعة ، يرتدى بعضهم الجلابيب البيضاء ، ويطلقون لحاهم ، يتوقفون ، يصعدون الدرجات الرخامية فى خشوع ، ويخلعون نعالمهم ، ويدسونها تحت إبطهم ثم يدلفون .

تذكرت كيف اجتنبنى ذلك الجو المعيق بنفحة الإيمان ، وسيطر على فجر اليوم . وأنا أقبض بأصابعى المتقلصة من البرد على كوب الشاي الساخن ، وأشعل سيجارى ،

مدخل «القرية» حيث تفجؤك رائحة الجلود المدبوغة في
الحوانيت المنتشرة في الدروب ، وتطل عليك تلك البيوت
القديمة بمشربياتها المحطمة .

كانت أم زوجتي الأرملة الوحيدة تشغل حجرة صغيرة
فوق سطح واحد من تلك البيوت ، وكان يشبه في نظامه
بيت جدتي تماما ، غير أنه كان يضيح بالحياة أكثر من بيتنا
الذي يشمله على الدوام سكوك راسخ ثقيل .

يهرق هنا كم الحيات التي تزحم المكان ، كلما ولجت
من الباب العالي إلى الحوش الذي تنتشر على جنباته
حجرات مفتوحة الأبواب على الدوام . ألمع فيها الأسرة
العالية ذات الأعمدة النحاسية . وفي الأركان تفتح مواقد
الجاز ، وتتدفق إلى الأنف روائح ثقيلة لطبخ يجهز للغداء .
وفي المنور المجاور للسلم أسمع رفيف أجنحة أسراب
الحمام وهديلها ، في العشش المصققة على قمة الخائط .

وأجتاز الحوش مطأطأ الرأس . يفعمني ذلك الحس
الانسان بالآلفة بينا يحمي الجيران ، وينادوني باسمي
بجهدا ، تمييزا عن مودة صادقة . وتتسلل إلى نفسي
طمأنينة راسخة تتبع من إحساس حقيقي بالترابط ، وأفقر
درجات السلم مثني فلات ، وأنا ألث وقلبي يضطرب
داخل صدري ، بينا أدعوا الله أن يكف عن تعذيبى ،
وينهى ذلك الموقف .

وعند بسطة السلم الأخيرة ، على مشارف السطح ،
يصك سمعى صوت صرخة فاجعة منتزعة من القلب ،
فيها عذاب لأطاقة لأحد على احتمالها . حبست أنفاسى ،
وتسمرت في مكانى . شلنى الخوف وعضضت شفتى
بقسوة . ووجدتني أنادغ إلى داخل الحجرة التي احتشد
عند بابها جمع من النسوة والبنات . نظرن إلى ياشغافى .

كانت ممددة على الأرض ما تزال . وكان وجهها
المحتقن يتفصد عرقا ، وقد انتفخت عيناها . وكانت
«المرأة» تريض عند أسفل ساقها المفتوحتين ، وقد غطنها
بملاء بيضاء توسخت من طول استخدامها . كبوت على
ركبتى جنب رأسها الأشعث ، ومسحت على وجهها
بمديبل ، وتناولت كفها النحيلة بين كفى ، ونظرت إليها
مشجعا . تقلعت إلى بعينين دامعتين ملوها توسل
أخرس . ولم تتلق .

أستطع التخلص منه . الخوف من شبح الموت الذى يكمن
في الزوايا المعتمة . صعدت الدرجات الحجرية المتآكلة ،
مستندا على الدرابزين الخشبي المهتر ، وأنا ألث ، دفعت
باب الحجرة برفق ، وأنا أكاد أسمع صوت ضربات
قلبى ، ودخلت متسللا .

كان أبى لا يزال يقعد هناك على طرف «الكتبة» . عيناه
أحرتا ، وبدا كما لو كان قد كبر عشر سنوات منذ تركته
قبيل الفجر . وكانت «نينة» ترقد على ظهرها ، وقد
أسندت رأسها على وسادة مرتفعة . كانت مغمضة
العينين ، وصوت أنفاسها المنتزعة ، يشخب في وهن . .
وتسكن حركتها هنيهة ولا يكاد يسمع لها صوت شهيق أو
زفير . ثم تنطلق بفتة شهقاتها ، متقطعة يصحبها شخير ،
بينما يشحب وجهها شحوبا غيفا .

جلست لهضق أبى ، واحتضنته مراسيا ، وشمرت
بضالة هيكله ، وهشاشة جسده . وكلدت أبكى ، لكنه
داعب خدى مشفقا وسألنى بلهفة :

- ايه الأخبار عندك .

قلت بلا مبالاة مصطنعة :

- لسه .

دفعنى برفق وقال :

- طيب قوم انت دلوقتى . وابقى تعالى زطمى . وإن
شاء الله خير .

نهضت مترددا . وملت على فراش الجدة ، وتمحست
جبهتها الناصعة العريضة فراعنى برودها . وانحنيت
فوقها ، وقبلت عيناها الكبيرتين ، كأنما أودعها وداعى
الأخير ، ومضيت .

ولم أستطع أن أمنع نفسى من البكاء فى الطريق . لقد
كنت أودع فيها طفولتى وذكرياتى ، وجزءا عزيزا من
نفسى . كانت أميتها الوحيدة - كما قالت لى - أن تعيش
فقط حتى تحمل طفل الأول بين ذراعيها وتهدهله ،
وتحتويه بين صدرها ، كما احتوتنى منذ صباى ، ومنحتنى
قلبا العطوف الكبير ، لكن الموت لم يمهلا .

مسحت الدموع التى أغرقت وجهى ، وتوقفت عند

وجاءتها الطفلة أخيراً ، عنيفة ، مكتسحة ، جعلت
ظهرها يرتفع عن الأرض في انتفاضة سريعة مفاجئة .
وجعلتها رجة الألم تعض يدي متفعله دون أن تدري .

قالت المرأة التي بدا عليها الاعياء هي الأخرى :

- خلاص هانت يابتي . الواس قربت تخرج . بس
أنت شدي حيلك .

- موش قادرة .. تعبت .. هموت .

وطلبت المرأة قبضة من السكر ، حشت بها فم الراقدة
الذي علاه الزبد ، وأغمضت عينها في شبه سبات .
قفزت المرأة وصفتها بقسوة . ووجتى أن أخرج ،
وأشترى لها بعض المعطارة .

خرجت وأنا أكر على أسنان ، وهرعت مرة أخرى إلى
المقهى وجلست أنتظر . تطلع إلى صبي المقهى في دهشة .
وأحضر لي كوباً من الشاي ، وقال بشفقة واضحة :

- أرض لك تعميرة ؟

هززت رأسي نفياً ، وسألته عن عنوان المستوصف
القريب من هنا . قال لي بشرح مستفيض ، إنه في الحايبة
عند مدخل شارع محمد علي . قلت لنفسي : إنه لم يبق
أمامي سوى قابلات المستوصف . إذا لم ينته الأمر بعد
مهلة أخرى . وفكرت أيضاً في اللجوء للمستشفى ، رغم
كراهيتي للمستشفيات الميري ، وتذكرت عجزى عن
الاستعانة بطبيب للولادة ، لضيق ذات اليد ورضوخي
لفكرة زوجتي في الاستعانة بالداية رغم شكى في كفاءتها .

وتذكرت آخر مرة كنا فيها معا .. مضطجعين في
الفريش ، في ساعة متأخرة من الليل . وكانت تحس
برفسات قدم الطفل على جدار بطنها المشدود تحزها .
وأمسكت بكفى في توسل وقالت :

- ياترى لو مت وأنا بولد .. حتجوز تاني ..
حتساني ؟

وضعت كفى على فمها لاسكتها . ونظرت إليها
عابثاً ، بينا قلبي يخفق لمعا . وظلت تلك الفكرة التي
أثارتها تلح على خاطري ، وتؤرقني كمصاحب قهري طوال
الأيام التالية .

«لو أنها مسات» قلت لنفسي . «كيف سيتهي بي
الحال ؟ . يا الهى ترفق بها . ماذا يبقى لي لو أنها قفست
نحبها وهي تلد ؟ انها الآن عزائي الوحيد وملجئى ، فلا
تنزعها مني !» .

وتذكرت الخطابات الساذجة التي كانت ترسلها لي بين
الحين والآخر ، وقتما كنت بالجبهة أثناء الحرب الأخيرة ..
كانت رسائلها تبدد وحشتي أيام الانتظار الطويل .. كنت
أعود إليها لأعيد قراءتها مراراً .. وأبتسم لطية قلبها ،
ولطريقة تعبيرها المباشر عن عواطفها بلا مواراة .

وحين انتهت الحرب ، وسرحت مرت على أيام عصية
كنت فيها بلا عمل . وتلقفني وقتها احساس بالضياع
والوحلة ، وظلت ذكريات الأيام المريرة التي قضيتها
«هناك» تلعونى وتبرق في تخيلتي بإلحاح صورة وجوه
الأصدقاء الذين فارقون إلى الأبد .. وراودتني مراراً فكرة
الانتحار .. لم يقدن منها سوى وقوف «نادية» بجانبى ،
ومؤازرتي لي .

وحين تجمرات وطلبت منها أن تعيش معي ..
تزوجني ، قبلت بلا قيد ولا شرط . ولم أكن أملك حتى
وظيفة مستقرة ، أو مستقبل مضمون . قبلت أن تشاركني
حياتي في الغرفة المتواضعة الملحقة بمنزل جدتي في حوش
آدم . لم تعابري أبداً بفقرى .. كانت تعمل في مصنع
للتسيج خارج القاهرة .. وكنت أظل أحياناً كثيرة بلا
عمل ، لكنها لم تشك أبداً . كنت أناديا دون أن أدري ،
في بعض الأوقات ، بكلمة «ماما» . ولم أكن أشعر بأى
غربة لأنها كانت تمنحني هذا الاحساس بالبنوة .. قلت
لها إن صحتنا لن تتحمل مشاق الحمل وآلام الولادة ،
لكنها كانت تحلم بأن يكون لها طفل منى .. . وكنت أيضاً
رغم احساسى بالمسئولية التي ستلقى على عاتقي من جراء
ذلك أشعر برغبة حارة في اختيار مشاعر الأبوة . كنت
أسأل نفسي بدهشة حقيقية ، كيف تواتني الجراءة على
الإتيان بطفل برىء إلى هذا العالم البشع ؟

واستعدت إلى ذهني منظرها وهي تنفض عينيها في
اعياء ، ويشحب لونها . وأجسست بمقدار العذاب الذي
تعاينه .. وعادوتني من جديد فكرة احتمال موتها .
فانتابني القلق .. لكنني عزمت أن أطرد هذه الفكرة من

رأسى .. قمت .. واتجهت ناحية كشك بائع الجرائد عند زاوية بوابة المتولى .

وقفت أتصفح المجلات التي أبرزت صور أغلفتها جميعا ، مشاهد خروج الفلسطينيين من رجال المقاومة الذين صمدوا للحصار .. ومشاهد المذابح الجماعية في المخيمات ، والخزائب الجامح الذي حل ببيروت الغربية .. وشدت بصرى ، صورة لطفل صغير دافع العينين ، يحاول أن يتماسك وهو يتشبث بساق أبيه .. بينما يلوح بأصبعه الوسطى والسبابة بعلامة النصر .

ابتعت إحدى المجلات العربية ، وعدت إلى المقهى .. أخذت أتصفحها بلا تركيز ، بينما كان صوت الخطيب في الجامع يعلو ، وهو يتحدث عن الإيمان المقتصد في قلوب البشر .. وكيف امتلا العالم بالشرور ، وزاد الغلاء واستحكمت الأزمة ، وأن السلام والرخاء سوف يجلان بالدنيا حين يخلص الضمير وتصفو النفوس ، ويؤدى الناس فرائض الدين . ثم راح يتحدث باستغاضة عن عقوبة تارك الصلاة ، التي هى عماد الدين .. وعذاب القبر ، وحجيم اليوم العظيم .

وتسلل إلى نفسى احساس غامر بالضيق ، وتفاقم قلقى ، فتهضت ودفعت الحساب للمصى ، واتجهت نحو الشارع المؤدى إلى المستوصف .

وفي الحضانة عثرت عليه ، فى إحدى الحواري الصغيرة .. مبنى قىء من طابق واحد .. شممت فى مدخله رائحة المطهرات القوية التي ذكرتني بعنابر المستشفيات الميدانية . وانقبض قلبى من تلك الرائحة ، وقفزت إلى ذهى صورة عشرات الجرحى والقضى من زملائى وأصدقائى الذين لفظ بعضهم أنفاسه بين يدى فى تلك العنابر الطويلة الكريمة . وانبعثت فى داخل أصوات صرخات وحشرجاتهم من مزقتهن شظايا القنابل فى الصفوف الأمامية . وخيل لى أننى أسمع دوى الدافع ، وصغير القذائف يتردد عبر الصحارى الشاسعة بطول الجبهة .. كان عدد من هذه القذائف يسقط فوق صفحة القتال .. فيتطاير زيد الماء فى نافورة فجائية .. وكان بعضها يسقط على مقربة منا قتميد الأرض من تحتنا ..

وصحوت من استغراقى على صوت سيالة مسنة لها وجه بشوش مطمئن . قالت لى :

- خير يا بنى .. أئى خدمة .

رويت لها حكايتى بلإيجاز ، ولكن بصورة مؤثرة . قالت :

- معاك عربية . ولا ناكسى ؟ أصل ما باقادرش أمشى . قلت :

- العنوان قريب .. خطوتين .

- طيب . استنانى أجيب العدة ، وأجى حالا .

وأحضرت حقية جلدية قديمة ، ناولتها لى ، ثم مضت معى ، وهى تحاول طوال الطريق أن تسرى عنى . وعند باب المنزل أسلمتها ليد حماق ثم مضيت إلى بيت جدتى .

قابلى أبى على عتبة الخوش . وقال وهو يقاوم البكاء :

- البقية فى حياتك .. ستك ماتت .

حط على قلبى الحزن . رغم إدراكى حتمية هذه النهاية المنتظرة . واحتضنته مواسيا ، وقلت له إننى سوف أعود إلى منزل القرية لأطمئن على سير الأمور هناك . ثم أعود لأقف معه ، حتى تنتهى مراسيم الدفن .

غادرت الحارة وقد اعترتنى نوبة كآبة .. وتذكرت المعاناة الطويلة التي رزحت «نية» تحت وطأتها فى أيامها الأخيرة ، والغيبوبة التي لفنتها قبل موتها .. وتحسرت على الأيام المجيدة التي قضيتها فى طفولتى معها ، أستمتع إلى حكاياتها الأسطورية التي كانت تلهب خيالى . وحاولت أن أستعيد إلى ذهى صورة وجهها المشرق أيام أن كانت بعافيتها وصفاء ذهنها .. ولما فشلت رغم تكرار المحاولة ترحمت على روحها ، وعلى الأيام التي انقضت ، ومضيت متاثلا فى طريقى .

وعند باب الشارع المؤدى إلى الغورية ، داهمتنى جلبة عنيفة ، وهدير هائل يزلزل الأرض . أفقت لنفسى ، ورحت أعمل عقل وأخذتنى الدهشة من تطور الأمور . كانت أمواج من البشر تسد الشارع ، وكانت هتافات الناس تنطلق مدوية . قال لى أحدهم إنها مظاهرة خرجت لتوها من جامع الأزهر ، عقب صلاة الجمعة .

في الموالد الدينية . . وفجأة علا صوت الصراخ في مؤخرة الحشد ، وتشتت الجمع المائل في كل اتجاه . . ولم ألبث حتى سمعت صوت سنابك الخيل على بلاط الشارع واضحا ، خفيا . . التفت للخلف مذعورا فأبصرت جنود الخيالة من رجال الأمن ، وهم يمتاحون الشارع كفرسان الممالك في العصور الغابرة . أيديهم تعمل بالهراوات في أجساد ورؤوس المتظاهرين .

توقفت من بعيد أرقب المشهد . ولاحظت كم الطوب المنهمر كالقذائف من جموع الناس العزل . ومرت أمام عيني قذيفة من هذا النوع ، لكنها أخطأتني . وتقدم المسكر أكثر وأكثر . وانطلقت أعيرة نارية في الهواء للارهاب . . فاطلقت ساقى للريح . ودرت حول عدة حواري ، واختارت بضعة دروب حتى وصلت إلى منزل هامئ ، وقد تقطعت أنفاسي . وعند عتبة باب البيت قابلتني واحدة من الجيران . سألتها بلهفة :

- خير . قالت وهي تبسم في غموض مثير :
- الحمد لله . قامت بالسلامة .

صعدت الدرجات مثنى ثلثا ، والعرق يسيل من جبهي ، مسحته بمندبيل فأبصرت لون الدماء المنضب النسيج . تحمسنت وجهي بأصابعي فاكشفت جرحا سطوحيا . . ابتسمت باستخفاف ، ودخلت الحجرة التي عمتهما الفوضى . ألفتيت زوجتي مستلقية على الفراش مسيلة العينين في أعياء ، وقد ازرق وجهها ، بينما كانت الحكيمة تلف المولود في لفائف بيضاء قالت :

- مبروك عليك . تربي في عزك .
- ملت على نوبة وقبلتها بإشفاق . وقلت :
- حمد الله السلامة .

افتر ثغرها عن ابتسامة واهنة . . والتفت للمرأة فناولتني اللقافة البيضاء التي يبرر من قمته رأس صغير يكسوه شعر غزير وقالت : سمي .

حملتها بحذر ، وقلبي يخفق . وهزتها برفق فتألمت ، وفتحت عينها الكبيرتين بلون العسل ، كعيني جدتي . . وتطلعت إلى برهة من خلال أهداب الطويلة :

وكانت المظاهرة تغمى في طريقها بسلام . وكان بعضهم يرفع لافتات تنصدر المسيرة ، تندد كلها بالغلاء والتضخم ، والحياة التي أصبحت مستحيلة . بينما كان البعض الآخر من الشبان الذين حملوا على الأعناق ، يهتف مطالباً بالحرية والديمقراطية . وكان واحد منهم يوزع على الناس بطاقات صغيرة عليها علم فلسطين ، وقد كتب تحتها باللون الأحمر «فلسطين عربية» .

أخذت واحدة منه ، وألصقتها فوق صدري ، وسرت مع جموع الناس يحتاجون الانفعال والتوتر . وتذكرت المظاهرة الكبرى التي حدثت منذ بضع سنوات . وكانت قد بدأت هكذا أيضا ، بمسيرة سلمية احتجاجا على موجات الغلاء المتلاحقة . . ثم عمت البلاد ، لكنها لم تلبث أن تحولت إلى مذبحه .

كنت وقتها في «ميدان التحرير» . . أسير ونادية متعلقة بذراعي . . منكهين . أعيانا البحث عن مسكن في حواري بولاق المذكوري . كان التعب قد حل بنا ، فتوقفنا أمام أحد المحال التي تبيع الفول والطعمية ، اشترينا بعض السندوتشات وجلسنا على أحد المقاعد الحجرية المنتشرة في حديقة الميدان ، والمواجهة للنافورة المعطلة هناك . . ورحنا نزرد طعامنا بلا شهية ، وشعور غامر بالنعاسة يشملنا . لم تبادل الحديث . . حل علينا صمت حائق .

كان الوقت غروبيا . . والدنيا شتاء . كنا في منتصف يناير . . وكانت الشوارع قد بدأت تخلو تدريجيا مع تقدم الليل . لكن فجأة تحول الميدان إلى كتلة هائلة ملتحمة من البشر الساخطين . . كانت صحباتها ترج الأرض بهديرها المدوي . احتجاجا على الاستلاب والبؤس وضياح الأحلام ، التي جعلونا نعيش عليها زمنا ، صابرين . صاغرين . لكنها لم تسفر في النهاية إلا عن خديعة كبرى . وجزفنا الحساس أنا ورفيقتي ، فلم نلبث أن انضممنا للمظاهرة .

تذكرت كل هذا وأنا أمضي مع الحضم المتلطم من الجماهير التي التهب حماسه . وانضم لمسيرتنا جموع غفيرة من الأهالي ، كانوا يقدمون من الحواري والأزقة والورش الصغيرة . . ورفع بعضهم رايات ملونة كتلك التي تشاهد

سطع أمامى سطوعا مفاجئا ، بينما أمسح جرحى الذى بدأ
يتزف من جديد :

- «ولاء» .

اقترب وجهها عن ابتسامة حلوة ، وقالت :

- ولاء ؟ .

أومأت برأسى مؤكدا .

ثم أغفت ثانية وابتسامة مبهمة تطوف فوق فمها الدقيق
المضموم .. همست نادية :

- سمها .

قلت وأنا أسترجع فى ذهنى صورة وجه الطفل الحزين
على غلاف المجلة ؟ . ومنظر الفرسان على صهوات
جيادهم يبتاحون الشارع . ووجه جلدق الناصع الذى

القاهرة : عاطف فتحى



قصة: جوزيف ليتل ترجمة: أنثرف فتحي

انطباعات حول الارتداد إلى الرحم

عرف العالم الهنود الحمر من خلال عدة وسائط ، أول هذه الوسائط وأكثرها شعبية السينما ، التي قدمت الهنود الحمر بشكل أقل ما يقال فيه إنه سطحي ومشوه .

ثم هناك الدراسات الأكاديمية في التاريخ والأثار وعلم الأجناس وعلم الاجتماع ، التي تناولت عالم الهنود الحمر بالدراسة الجادة ، غير أنها محدودة الانتشار بحكم طابعها الأكاديمي .

وهناك أيضا بعض الأساطير الدينية الهندية قد ترجمت إلى الانجليزية ولاقت قبولا لدى القاري الأمريكي المعادي .

وأخيرا هناك الأدب الحديث الذي بدأ الهنود الحمر في ممارسة بعض ألوانه - الرواية والقصة القصيرة - مؤخرا ، حيث يخاطبون العالم لأول مرة بأصواتهم هم ، وبشكل مباشر .

والأدباء الهنود كلهم من الشباب الذين أتيت لهم فرصة الدراسة في الجامعات الأمريكية ، وهم جميعا يكتبون بالانجليزية ، ويفضل أغلبهم الرواية ، وقد بلغ بعضهم درجة من النضج الأدبي لا بأس بها ، فنرى أحدهم وقد فاز بجائزة «بوليتزر» أوائل السبعينات^(١) .

أما الكاتب الذي اخترت إحدى قصصه كنموذج للأدب الهندي/ الأمريكي الحديث فهو «جوزيف ليتل»^(٢) كانت القصة القصيرة منذ - ٣٠ عاما - وقد نشأ في إحدى مستعمرات هنود الأباش بولاية «نيو مكسيكو» وحينما بلغ الرابعة عشرة من عمره انتقل إلى كاليفورنيا حيث بدأ دراسته ليصير كاهنا فرنسيسكانيا ، لكنه عاد إلى موطنه بعد ست سنوات وقد عدل عن الكهنوت ، ثم التحق بجامعة «نيو مكسيكو» حيث درس اللغة الانجليزية ثم القانون ، وهناك في الجامعة ، أحس بمق مأساة الهنود الأحمر «المخفف» (وهنا نزدوج المأساة) في المجتمع الأمريكي ، وهو يعبر عن هذا بقوله :

عرفت الكثير من جنس الأنجلو/ ساكسون : فلسفاته ، قيمه الدينية ، قوانينه ، ربما بقدر أكبر مما أعره عن جنسنا أنا ، وقد تعلمت لأعيش مع هذه الأيديولوجيات ، وليس بالضرورة بها . وما يجزني أن جنسا قادرا على إبداع مثل هذه المثل العليا النبيلة غير قادر على العيش بها ، متفذا لها إني محاصر بين دماء مختلطة ، وآمال مختلطة ، وثقافات مختلطة ، وفي وقت ما سأعود للجيل الذي رثيت ، وأصبح نفسي من جديد . . . وجلا هتديا .

(١) هو «سكوت مومادي» عن روايته : «سنزل» مصنوع من الفخيرة .

(٢) القصة بعنوان : «انطباعات حول الارتداد إلى الرحم» نشرت ضمن مجموعة قصص لأدباء هنود مختلفين :

انطباعات حول الارتداد إلى الرحم

أطلق الأنوبيس فجيحاً توطئة لأن يقف ، ومن تحت العجلات انبعث صوت احتكاك الحصى المتناثر على جانب الطريق بالأرض ... انفتحت الأبواب ... وطلت قدمي الأرض .

ما هي يقوم المنزل الخشبي الصغير المختبئ كله تقريباً خلف صف من أشجار البينون ... تخفى شرفة مدخله العريضة المفتوحة جزءاً من سقفه الصفيحي الصدئ ذي التعاريج الذي يتخذ شكلاً جبالونيا حاداً .. المدخنة القرميدية المتداعية المائلة على السطح خرساء لا تنفث دخاناً ... وخلف المنزل ، هناك تل صغير تغطيه أجمة قصيرة الأشجار ، مما يجعل المنزل - بالمقارنة بضخامة التل النسبية - يبدو أصغر من حجمه الحقيقي الباب مفتوح .

العمل في الصيف هو أحد وسائل قتل الوقت .. يبدأ يوم العمل مبكراً بإفطار سريع بلا طعم ، وصباح بارد لا يستطيع المرء أبداً التعود عليه ، وعربة نقل لا يدور محركها إلا بالملاطفة والتحايل ... أما القاعدة التي تبدأ منها العمليات ، فتتخصص في مساحة مسورة من الأرض أعدت كماوى لعربات النقل ومعدات البناء ، فهناك توجد ثلاث ناقلات قديمة قيمة من طراز ستود بيكر ١٩٥٢ ، وناقلة عسكرية مهجورة ، وكاسحة طرق خربة ما تزال مطبوعة على جانبها عبارة : «القوات الجوية الأمريكية» ، ورافص طرق جديد لم يس ، لابد من وقت للتعود على الروائع المتداخلة للغاز والزيت ووقود الديزل .

يعد المأوى مسيرة نصف ساعة بالسيارة عن موقع العمل الكائن في حلق أخدود طويل ضيق .. وعندما تبدأ الشمس في محاولة النزوع عن حافة الأخدود ، يأخذ هدير الطاقة في التدفق ، منتظماً قوياً ، وتسمع أصوات ضربات

كالغورنيا على بعد تسعمائة ميل ، أي ساعتين ونصف ... حقيقة على قدر ضئيل من الأهمية ... رأسى يؤلخى ، وطعم المرارة يكسو فمي ... من مكان - حيث أجلس متهاكاً على أحد مقاعد الانتظار بالمطار - أصدر الأحكام على كل الناس المهوليين ... إن هذا يشبه الجلوس في أحد محطات الأنوبيس المحلية ، الناس في الحالين يبدون غرباء ، لكنهم هنا يرتدون ملابس أحسن حالاً .

محركات الطائرات تترق رأسى .. أوجعتني عيناى من أثر وهج الشمس القادم عبر حائل النوافذ الكبير ، واستأنفت معدق تقلصاتها .

بعد ألف ميل ، يبقى دائماً نصف الميل الأخير مستحوذاً على كل اهتمامى ، هناك البار : مبنى متفحم قمىء ، ذو نافذتين قدرتين ومدخل ضيق ، حوائطه الخارجية مغطاة بالفراء وغماذج ضخمة لزجاج جعة فوارة .. فى عطلات نهاية الأسبوع تتزاحم السيارات حوله ، بينما يصل إليها صوت الموسيقى صادحا عبر مكبر صوت خارجى بدرجة من ارتفاع الصوت تكفى لإخفاء المقاطع المشوهة وإضفاء البهجة عليها .

هناك المنزل ذو الهواء الضخم على سطحه ، والنموذج الكبير للغار - وهو صخرة سوداء فى وسطها تجويف به تمثال للسيدة العذراء المباركة - على أحد جدرانها .. وهناك المتجر العام : صغير جداً ، هادئ جداً ، لا تجرى به معاملة إلا فى أيام صرف الأجور ... وأخيراً هناك اللافنة الأبيضاء الكبيرة المعلقة على عمود أخضر ينتصب على جانب الطريق ، مصممة على شكل شارة الشرطى ، وقد كتب عليها بحروف كبيرة سوداء .. كلمتان : «مستعمرة هندية» ... هناك بئى .

الأبيض والأزرق والأخضر تغدو ألوانا حادة حين تعبر
السحب - متلكنة - شريط الساء الذى يصل بين حافتي
الأخلدود الظل الفاره لصقر طائر يجذبك إلى أعلى
حيث يمتلك تيارات الهواء الناعمة ، فيخلق دون مجهود ،
خفيفا ، ~ ا

عند عودتنا إلى المأوى لا يكون الظلام قد حل بعد ،
اليوم قد انتهى فعلا ، لكن الشمس ما تزال معلقة على
حافة الأفق . . . يرحل الرجال في جماعات . . . العشاء
ينتظر .

القاهرة : أشرف محمد فتحى

الفؤوس متفاوتة القوة مكبرة بفعل مرورها عبر الأخلدود
المتعرج . . . توقع الأشجار ، تقطع ، ثم تسحب الكتل
الخشبية - بعد تشحيمها - من المكان .

فترات الراحة تعنى سيجارة تدخن باسترخاء ، شربه
ماء ، نكتة أو اثنتان ، وقصة نائية يتبادلها العمال الكبار ،
تأخذ العضلات المتوترة فرصة كى تسترخى ، ويصبح
العرق رطبا مقبولا . . الضجيج الهائل يفسح الطريق
للصمت الهائل . . يطاير الكلام مسرعا نحو الأفرع
العليا للأشجار ، حيث يعانق الريح المتقلبة . . .
ويضيع !

مختارات فصول

- سلسلة أدبية تصدر في منتصف كل شهر
- تنشر القصص والروايات والمسرحيات لكبار الكتاب من سائر الأجيال
- العدد الأول يصدر في منتصف يناير ١٩٨٤
- تقرأ فيه للكاتب الكبير فتحى غانم

● الرجل المناسب ●

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل



احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

شخصيات المسرحية

العجوز : صاحب الكازينو وهو رجل في السبعينات منحنى الظهر ، ضعيف الجسم متهدل الملامح ، وجهه مملوء بالتجاعيد .

الشاب : فتى ممتلئ بالقوة والحيوية وهو يدير الكازينو ويعمل خلف الآلة الحاسبة وهو الوريث للكازينو بعد وفاة العجوز صاحبه .

الفتى : عاشق يتصف بالوسامة ودقة التقاطيع ويلتقى دائما بمحشوقته في الكازينو .

الفتاة : عاشقة لفتاها ، جميلة الملامح تلتقى دائما بحبيبها في الكازينو .

الغريب : شاب قوى البنية ، يتسم بالرعونة والشراسة ، وهو تابع للعجوز ويأتمر بأوامره .

الجرسون : رجل بسيط يتسم بالبلادة والخمول ، ملاحه تشي بالبؤس وملابسه غير متناسقة .

المنظر

كازينو مطل على البحر ، الحوايط قديمة الطلاء ، بعض اللمبات محروقة ، ترايبيزات قديمة ، كراسي متهاكة ، مهملات مبعثرة على الأرض . الزجاج قذر ومغشى ، على الجانب الأيمن مكتب فوقه آلة حاسبة ، يجلس خلفها شاب وسيم ، ويجلس بجواره رجل عجوز في السبعينات وهو نائم دائما فوق كرسيه ، ويستيقظ من أن الآخر ، على الجانب الأيسر ترايبيزة مطلة على البحر ويجلس خلفها شاب وفتاة ، وهما في مقتبل العمر ، تجمعهما جلسة عاطفية يدخل من آن لآخر جرسون بلبد رث الثياب . يدخل بعض العشاق على فترات متباعدة أثناء تنابح الماشاهد .

الوقت ليلاً .

المشهد الأول

تسلط الإضاءة على مكتب إدارة الكازينو حيث يجلس الشاب خلف الآلة الحاسبة ، ويجواره العجوز .

مسرحية

العجوز والوريث

محمد الجمل

المعجوز : (يستيقظ من نومه) ماذا يحدث الآن ؟
الشباب : (يبدق على الآلة الحاسبة) غربت الشمس .
المعجوز : تكلم في المفيد .
الشباب : ماذا تقصد ؟
المعجوز : الزبائن .
الشباب : ألا تراهم ؟
المعجوز : فقدت معظم بصرى ، أظنك تعرف .
الشباب : هم يتوافدون الآن .
المعجوز : هل يتزايدون .
الشباب : يأتيانا عشاق الليل .
المعجوز : فقط !
الشباب : هم يجيئون الأماكن الخالية ، يكرهون الأماكن المزدحمة .
المعجوز : زبائننا إذن قليلون ؟
الشباب : هذا طبيعي .
المعجوز : هل ستعود إلى إزعاجي ؟
الشباب : أنت ترفض نصيحتي دائماً .
المعجوز : ما أختيار الآلة الحاسبة .
الشباب : لا تغير الموضوع .
المعجوز : لا تزعجني بنصائحك .
الشباب : نصائحي تنفع ولا تضر .
المعجوز : ما أختيار الآلة الحاسبة ؟
الشباب : تدق بانتظام .
المعجوز : هل تدق كثيراً ؟
الشباب : الزبائن قليلون .
المعجوز : لا أسمع منك إلا الأخبار السيئة .
الشباب : أنا صريح معك وأنت لا تحب الصراحة .
المعجوز : هل ضقت بي ؟ لم تعد تحتملي !
الشباب : لست دقيقاً في إحساسك .
المعجوز : هو إحساس يدرك من في سنى ؟
الشباب : أفقدت التفاهم معك . هذه هي المشكلة .
المعجوز : هل ستعود إلى نصائحك ؟
الشباب : استغرق إذن في النوم .
المعجوز : حدثني عن ملامح الزبائن .
الشباب : ملاءم .. متبعة .
المعجوز : لا أسمع منك أبداً ما يسر ويفرح .
الشباب : لأنك لا تحب الصراحة . ترفض النصيحة .
المعجوز : هل عندك ما تقوله لي ؟

الشباب : الجرسون يتشابب ، مل السوقوف دون تقديم طلبات ، يضع الترانزستور على أذنه .
المعجوز : جرسون فاشل .
الشباب : لا يبقى عندنا جرسون أكثر من أسبوع .
المعجوز : أليس عندك حديث أفضل من ذلك ؟
الشباب : ألم تعدل عن قرارك ؟
المعجوز : أى قرار ؟
الشباب : لماذا ترفض نصيحتي لك بتجديد الكازينو ؟
المعجوز : ألت وريشى .
الشباب : نعم .
المعجوز : قم بذلك بعد موتى .
الشباب : ربما يطول عمرك كثيرا ، فلا تستفيد بالتجديد .
المعجوز : أنت هكذا تنمى موتى .
الشباب : أنت لا تفكر إلا في نفسك .
المعجوز : افعل ما تريد بعد موتى .
الشباب : وماذا أفعل الآن ؟
المعجوز : ألا تفعل شيئاً الآن ؟
الشباب : زمني مسروق ومهمل غنوق .
المعجوز : بالنسبة لي .. ليس عندي متاعب ..
لا أواجه مشكلة .
الشباب : الشيفوخة سرقت حماسك .
المعجوز : يكفيني عائد الكازينو .
الشباب : الأمواج تنخرق أعملة الكازينو .
المعجوز : أصلحها بعد موتى .
الشباب : ربما يسقط فوق رؤوسنا قبل أن تموت .
المعجوز : لا تخفنى إلى هذا الحد .
الشباب : أنصحك لا أكثر .
المعجوز : لن تنجح في اقتناعي بالتجديد .
الشباب : أنتظر إذن في صبر .
المعجوز : (يدخل عاشقان) أسمع صوت زبائن ..
استعد لتقديم البونات .
الشباب : الريح قليل .
المعجوز : لاجئى .
الشباب : وافق على التجديد من أجلنا .
المعجوز : لم يعد يعينى .
الشباب : كن باراً بنا حتى نحفظ ذكراك .
المعجوز : لا تكن شاعرياً .
الشباب : سيكون عائد التجديد كبيراً .

المعجوز : لم يعد يلزمى .
 الشاب : أخاف عليك من يأسى .
 المعجوز : مازلت صاحب الكازينو .. تذكر ذلك .

إظلام

المشهد الثانى

يظلم الجانب الأيمن وتسلط الإضاءة على الجانب الآخر
 حيث يجلس العاشقان . يقترب منها الجرسون بيته الرثة
 ويضع كوبين من الشاي بطريقة خالية من الذوق وينصرف
 وهو متضجر مقطب الملامح .

الفتى : (يتابع الجرسون بنظرات غاضبة) جرسون
 سخيف .. عديم اللياقة !
 الفتاة : لا يعنى حتى بمظهره .
 الفتى : لا يكلف نفسه حلاقة ذقنه .
 الفتاة : كوب الشاي كاد ينسكب فوق ملابسى وهو
 يضعه .

الفتى : أحسنت أنه يقدم لنا سماء

الفتاة : (بحرج) باسم !

الفتى : هذا ثالث جرسون نراه في هذا الشهر .
 الفتاة : يظهر أن الإدارة لا تنجمهم على البقاء .
 الفتى : الزبائن قليلون .. لا عمل ولا بقشيش .
 الفتاة : ربما لا يدفع لهم صاحب الكازينو أجرا .
 الفتى : (بسخرية) يكفيهم أن يستمتعوا بجمال البحر
 وهدونه في الليل .

الفتاة : (بضيق) لا أخفى عليك أنني بدأت أنفصر
 من هذا الكازينو .

الفتى : فلنحتمل بعض الوقت .

الفتاة : ما الذى يدعوننا للاحتمال ؟

الفتى : لنا فيه ذكريات .

الفتاة : الحوايط جرياء واللمبات محروقة .

الفتى : ارتبطنا به .

الفتاة : المنافذ تتأرجح والكراسى مكسورة .

الفتى : ولد حينا فيه

الفتاة : الثلجات ساخنة والشاي بارد .

الفتى : دعى عينيك تستجيا في مياه البحر .

الفتاة : لا تكن رومانسيا إلى هذا الحد !

الفتى : فلتحمل قليلا .

الفتاة : الرطوبة والعفن .. ألا تشم ؟

الفتى : أين المكان الآخر ؟

الفتاة : (بمزاح) أرض الله واسعة !

الفتى : كنت أستحم في صباى تحت أعمدته .

الفتاة : كان الكازينو في عز شبابه .

الفتى : كنت أحلم بدخوله .

الفتاة : لا مفر من هجره الآن .

الفتى : أين المكان الآخر ؟

الفتاة : المهم أن نفر من هنا .

الفتى : ربما يفكرون في تجديده .

الفتاة : هل تعرف صاحبه ؟

الفتى : هو ذلك المعجوز الجالس بجوار الشاب .

الفتاة : (يأس) لا يرجى منه نفع .

الفتى : لماذا التشاؤم ؟

الفتاة : يبدو خامد الروح .

الفتى : ربما يكون حكيا .

الفتاة : أنت تمنى ذلك بدافع حيك للكازينو .

الفتى : ضيقك من الكازينو يجعلك متشائمة .

الفتاة : لا أعتقد أنه يملك دوافع التجديد .

الفتى : يزيد أراحه على الأقل .

الفتاة : لم يعد في حاجة إلى أرباح .

الفتى : وما مصلحته في تركه على هذا الحال ؟

الفتاة : له فيه ذكريات ، ارتبط به (بتورية) ربما
 استحم في صباى تحت أعمدته .

الفتى : (بمزاح) معه إذن حق !

الفتاة : (بضيق) لسنا مجبرين على الحياة داخل

مقبرة ذكرياته .

الفتى : (بمزاح) أو داخل مقبرة ذكرياتى !

الفتاة : أنت تعيش على أمل التجديد

الفتى : هذا صحيح . أعترف لك .

الفتاة : العنكبوت يمشى في رأس هذا المعجوز .

الفتى : متشائمة أنت الليلة !

الفتاة : علينا أن نفر .

الفتى : فلنغير الموضوع ، دعى الحب ينسينا المكان

وما فيه .

الفتاة : الحب لا يتزعزع في مستنقع .

المشهد الثالث

تسلط الإضاءة على مكتب الإدارة حيث يجلس الشاب
ملف الآلة الحاسبة ويجواره العجوز ، ويظلم الجانب
الأيسر حيث يجلس العاشقان .

العجوز : ماذا يحدث الآن ؟

الشاب : خناقة في سقف الكازينو .

العجوز : خناقة !

الشاب : خفاش ضال يتخبط في السقف والجدران .

العجوز : هل يتخاقل مع الجدران ؟

الشاب : يصطلم كثيرا بعش اليمامة .

العجوز : هل يؤذيها ؟

الشاب : لا يعمل في النور .. يعميه الضوء .

العجوز : أنصحها أن تترك هشها .

الشاب : تخاف على بيضها .

العجوز : ألا تخاف على نفسها ؟

الشاب : أظن أنها ستصمد للنهاية .

العجوز : غبية .. بلهاء !

الشاب : تدافع عن عشها قبل بيضها .

العجوز : حقاء .

الشاب : لا تتصور لها عشا آخر .

العجوز : كيف تدافع عن نفسها .

الشاب : بصراخها .

العجوز : هل نسيت أنني صاحب الكازينو ؟

الشاب : هل نسيت أنني وريثك ؟

العجوز : (بهدير نافذ) فلنتنظر حتى الصباح .

الشاب : تذكر أنني متمسك بمقعدي .

العجوز : لا تتجمل ما يأتي به الصباح .

الشاب : فلنتنظر الشروق .

إظلام

المشهد الرابع

تسلط الإضاءة على مجلس العاشقين ويظلم الجانب
الأيمن حيث يجلس العجوز والشاب .
الفتى : هل سمعت مادارا بين العجوز والشاب ؟
الفتاة : لم أتابعه باهتمام .

الفتى : لا تبالغي في إحساسك بالضيق .

الفتاة : لا تبالغ في التفاؤل .

الفتى : (مهداية) عندما أكون معك أغرق في بحر
عيونك وأنفصل عن المكان .

الفتاة : (وهي تضحك) يا عيني !

الفتى : المحب يرى كل شيء جيلاً .

الفتاة : (بدلال) هل تقصد أنني لا أحبك ؟

الفتى : لم أقل ذلك .

الفتاة : حكمتك إذن قديمة .

الفتى : وما حكمتك يا حبي .

الفتاة : المكان الجميل يملك ترى الوجود جيلاً .

الفتى : وأنا أقول وحب الجميل يملك ترى
الوجود جيلاً .

الفتاة : كلامك الخلو لن يعنى غير رأيي .

الفتى : (برجاء) فلنتنظر قليلاً .

الفتاة : سيفسد حيناً .

الفتى : سأحدث مع صاحب الكازينو .

الفتاة : (باستغراب) ماذا ستقول له ؟

الفتى : سأقنعه بفكرة تجريد الكازينو .

الفتاة : يالك من ساذج !

الفتى : سأكون صادقاً معه .. سأشرح له أن

ذلك في صالحه وفي صالح الزبائن .

الفتاة : هل تعطى نفسك حقاً ليس لك ؟

الفتى : مصلحة مشتركة .

الفتاة : هل تعرف علاقته بالورثة ؟

الفتى : لا .. طبعاً لا .

الفتاة : من أدراك أنه يخشاهم ؟

الفتى : وماذا في ذلك ؟

الفتاة : هذا يدخل في حساباته وقراراته .

الفتى : تورطنا الليلة في حديث جاد ، فلنغير

الموضوع قبل أن يفسد لقلنا .

الفتاة : دع الحب ينسينا المكان .. أليس كذلك ؟

(يسخرية) .

الفتى : هو ذلك (باستجابة) .

إظلام

الفنى : هل سمعت جزءا من حديثها ؟

الفتاة : سمعت .

الفنى : هل فهمت شيئا ؟

الفتاة : لم أحرص على معرفة ما يقولان .

الفنى : كيف لا تحرصين .

الفتاة : هل فهمت ما يقولان ؟

الفنى : بالتأكيد .

الفتاة : أنت إذن مشغول عني كمادتك .

الفنى : أنت معي دائما حتى لو افترقا .

الفتاة : لا تضحك على بكلام معسول !

الفنى : لست أنت التى أضحك عليها .

الفتاة : تبدو لى منافقا .

الفنى : يشغلنى دائما أى حديث يتعلق بالكازينو .

هذا كل ما فى الأمر .

الفتاة : أنت تحب الكازينو أكثر منى .

الفنى : كلاهما وجه لمرآة الحب .

الفتاة : ارتباطك به وذكرياتك فيه جوهر حبك .

الفنى : لا عبادة لمعبود بدون معبد .

الفتاة : عدت للكلام الأجوف !

الفنى : فداؤك عمرى لو تصدقنى .

الفتاة : عرضت عليك هجر الكازينو إلى مكان أجل .

الفنى : الفرار لا يمثل حلا .

الفتاة : تصر على ضرب رأسك فى حائط صلب .

الفنى : لو أنك سمعت حديثها لغيرت رأيك .

الفتاة : رأى أنه لا مفر من هجر الكازينو .

الفنى : سوف أفقد روحى . . سأخسر نفسى . .

سأكون جثة بلا قلب .

الفتاة : أنت تحلم بطريقة خاطئة .

الفنى : لا حياة بدون حلم . . بدون أمل يتحقق .

الفتاة : أنت تعيش على أمل صعب التحقيق .

الفنى : لو أنك سمعت ما دار بينها .

الفتاة : لا أظن أن له علاقة ببحثنا .

الفنى : (بانفعال) أنت تسيئين الفهم ، يتعذر عليك الإدراك .

الفتاة : هل تجرحنى من أجل الكازينو ؟

الفنى : أنت تحمين فى قلبى بالمكان .

الفتاة : (بفرح) أنت تقولى لى هذا الكلام ؟

وتتصور أنك تحبى ؟ . ليتنى عرفت

ذلك من البداية ! ، (بحزم) عليك أن

تعرف أن حبك مزيف ورتخيص .

الفنى : المكان يحيا بك ويزدهر .

الفتاة : (منهارة) ومازلت تصر على هذا الكلام . .

أنت فسطيح لا تحتمل (تنهض) هيا بنا

نصرف . . لا أحتمل البقاء لحظة . . انتهى

حينما انتهت العلاقة . . لا تتصل بى بعد

الآن . هب حبك للكازينو ! امنحه دماء

قلبك !

الفنى : (بأسى وخيبة أمل) لا أحب الكازينو

بدونك . . يموت حبه بغيبابك . لو أنك

تفهمينى ! (يجلسها يديه فى إصرار

ورجاء) .

الفتاة : اختل عقلك . . اضطربت مشاعرك ، والله

يعوض على !

الفنى : لا تحكى على بالمولود . . سأخسر الكازينو

وأخسر نفسى إذا أنا خسرتك .

الفتاة : هيا بنا نصرف . . تأخر الوقت .

الفنى : لا يمكن أن نصرف وأنت غاضبة .

الفتاة : أحتاج إلى وقت حتى أستعيد هدوئى .

الفنى : المهم أن تكون راضية .

الفتاة : لا أعرف حقيقة شعورى الآن .

الفنى : هل يمكن أن تنتظر قليلا ؟

الفتاة : أنا متوترة . . فسد مزاجى .

الفنى : نستعيد هدوءنا ثم نصرف .

الفتاة : لا تتوقع منى حماسا .

الفنى : أريد أن أحدثك عما دار بين العجوز والشاب .

الفتاة : (بغضب) هل تعود إلى هذا الموضوع ؟

الفنى : سمعت ما يمنحك الأمل وصبر الانتظار .

الفتاة : (باهتمام محذور) بدون أكثرات) ماذا سمعت ؟

الفنى : الشاب مختلف مع العجوز .

الفتاة : وماذا يهمنى !

الفنى : يريد الشاب أن يتفاهم معه والعجوز يرفض .

الفتاة : على أى شيء يتم التفاهم ؟

الفنى : (بحماس) على تعجيد الكازينو بالطبع .

الفتاة : (بشك) هل سمعتم يتحدثون فى ذلك ؟

الفنى : بالتأكيد .

الفتاة : (بتردد) أخشى أن تكون أوهامك صورت لك ذلك .

الفتى : يظهر أن ثقتك فيّ قد اهتزت .

الفتاة : أوهامك أصبحت تقلقى .

الفتى : لست أصدر عن أوهام .

الفتاة : حيك للمكازين يشبه المرضى .

الفتى : الشاب نفذ صبره والعجز يتوعده .

الفتاة : ربما يكون هذا ما تتمناه .

الفتى : الثقة . . لا أطلب إلا الثقة !

الفتاة : أمامنا حل أسهل من الانتظار .

الفتى : طلب المعجز منه أن يصمت .

الفتاة : خيالك واسع ، ليحك تستغله في التعبير عن حيك لي .

الفتى : أحبك أكثر مما تتصورين .

الفتاة : ليتني أصدق ذلك .

الفتى : لا أتصور الحياة بدونك .

الفتاة : ليحك تشفى من مرضك .

الفتى : إذا كان مرضاً فالشفاء قريب .

الفتاة : هل صمت الشاب :

الفتى : أعلن أنه لم يعد يملك صبرا .

الفتاة : قصة طريفة .

الفتى : ضاق به العجز ، أصبح يثر اشمئزازه .

الفتاة : وماذا بعد يا شهرزاد ؟

الفتى : أمهله العجز حتى الصباح .

الفتاة : فسكت عن الكلام المباح .

الفتى : لا تنخرى منى .

الفتاة : وأصل الحكاية .

الفتى : سأله المعجز إن كان مصرا على التمسك بمقعده ؟

الفتاة : لو أنني من الشاب لفضلت الفرار .

الفتى : أعلن الشاب تمسكه حتى الموت .

الفتاة : خيالي . . حالم . . مثلك .

الفتى : ذكره المعجز أنه صاحب المكازينو .

الفتاة : هذه حجة قوية .

الفتى : ذكره الشاب بأنه ورثه .

الفتاة : موقفه ضعيف . . العبرة بمن يملك .

الفتى : أمهله المعجز حتى الصباح .

الفتاة : (بحرج) وكيف تنتهي الحكاية أيها الراوى ؟

الفتى : ننتظر معها نهايتها حتى الصباح .

الفتاة : (بفرح) ننتظر هنا حتى الصباح ؟

الفتى : لا أقصد . . تنصرف الآن ونعود في الصباح .

الفتاة : (بسخرية) علينا إذن أن نستقبل من وظيفتنا !

الفتى : لا تمزجى . . منحصر صباحا واحدا . . هو صباح الغد .

الفتاة : ربما لا يكون الصباح الأخير .

الفتى : فلنحضر هذا الصباح وحده . . أرجوك !

أتوصل إليك !

الفتاة : لا أعرف إلى متى سأجارك في جنونك ؟

الفتى : قال له الشاب إنه ينتظر الشروق .

الفتاة : شفاك الله ! . لولا أنني أحبك ل . .

الفتى : فلنتفق على لقاء الصباح .

الفتاة : أعترف لك بأننى تسليت كثيرا بحكايتك المشوقة .

الفتى : هل قبلت الاتفاق ؟

الفتاة : لم أرفض لك طلبا حتى الآن .

الفتى : أحبك . . أحبك من كل قلبي . . لا حياة لي بدونك .

الفتاة : (تنهض) هيا بنا نشم هواء نقياً خارج جدران الكازينو .

إظلام تام

المشهد الخامس

تضاء خشبه المسرح بالكامل ، يظهر المعجز والشاب خلف الآلة على الجانب الأيمن ، ويظهر الفتى والفتاة في مجلسهما على الجانب الأيسر . يستند الجرسون على إحدى الترايبيزات في حالة خمول وتكاسل . الوقت صباحاً ولا مانع من دخول عاشقين أثناء المشهد ، يقترب الجرسون من مجلس الفتى ويتنظر ما يطلبه .

الفتى : صباح الخير .

الجرسون : (وهو يتأهب) صباح النور .

الفتى : (للفتاة) ماذا تشرين ؟

الفتاة : أى شئ مثلي .

الجرسون : لم يأت الخلع حتى الآن (الفتاة تنظر للفتى بشماته) .
الفتى : (للجرسون) أليس عندكم ثلاثة ؟
الجرسون : (باعتصاب وضج) عاطلة .
الفتى : (للجرسون) ماذا عندكم ؟
الجرسون : شاي وقهوة .. حلبة ويانسون (الفتاة تنظر للفتى بسخرية)
الفتى : (للفتاة) ماذا تطلين ؟
الفتاة : ها تلاحظ أننا لا نجد ما نحب ونأخذ ما هو موجود ؟
الفتى : تحمل قليلا .
الفتاة : دع الطلب يأتينا بالصدفة .
الفتى : كيف يكون ذلك ؟
الفتاة : دعه يختار لنا ما نشربه .
الفتى : لا تنكدرى ونحن في بداية اليوم .
الفتاة : شاي .
الفتى : (للجرسون) شاي وقهوة مضبوطة . (الجرسون ييم بالانصراف فيشير إليه الفتى بالانتظار)
الفتى : (للجرسون) هل تعرف ما يمكن أن يحدث الآن ؟
الجرسون : (يحاول أن يفهم قصد الفتى) لا شيء يحدث في الكازينو .
الفتى : أليس من الممكن أن يحدث شيء ؟
الجرسون : الزبائن قليلون وهم غير مشاغين .
الفتى : ألا تتوقع مثلا أن يتم تجديد الكازينو ؟
الجرسون : ... يغيرون التراخيص المكسورة .
اللمبات المحروقة ؟ يبيضون الحوائط .
الجرسون : فهم تفكر يا أستاذ ؟
الفتى : احتمال .. أقصد أنه من الجائز أن يحدث ذلك .
الجرسون : لا شيء يدل على ذلك .
الفتى : ما رأيك إذن في صاحب الكازينو ؟
الجرسون : كما تراه الآن ، نائم على كرسية بالليل والنهار .
الفتى : هل تعتقد أنه نائم ؟
الجرسون : أعتقد أنه يرى كل شيء ببعصم عينيه .
الفتى : هو إذن يملك دهاء المجرمين .
الجرسون : خبرة السنين يا أستاذ .

الفتى : وما رأيك في الشاب الجالس خلف الآلة ؟
الجرسون : (باستخفاف) حماس الشباب على ما أظن .
الفتى : هل هما على علاقة طيبة ؟
الجرسون : لا أظن .. يتمازكان دائما .. كالقط والفأر .
الفتى : من القط ومن الفأر ؟
الجرسون : (يتسم) ألا تريد طلباتك ؟
الفتى : هل أنت سعيد بالخدمة هنا ؟
الجرسون : الزبائن قليلون والأجر ضئيل .
الفتى : وماذا ستفعل ؟
الجرسون : أفكر في الرحيل .
الفتاة : (تدخل في الحديث) أنت عاقل .. عين الصواب ما تفعل .
الفتى : (للفتاة) انتظري .. انتظري .
الفتاة : (بغضب) أنت دائما ترفض الحقيقة .. لا يعجبك الحل السليم .
الفتى : (للجرسون) قد يجدون الكازينو فيكثر الزبائن ويرتفع الأجر .
الجرسون : القوت لا يجتمل الانتظار .
الفتاة : هل رأيت ؟ هو يفكر بطريقة المقلد .. كفاك أوهاما .. تكاد تقتلني من الغيظ .
الجرسون : (بحرج) ألا تريدان الطلبات ؟
الفتى : (للجرسون) تفضل .. تفضل أنت .
الفتاة : (للفتى) لم يحدث شيء حتى الآن المعجوز في مكانه .. وكذلك الشاب .
الفتى : ألا تلاحظين أن المعجوز يفتح عينيه اليوم أكثر من كل مرة ؟
الفتاة : وماذا يعنى ذلك ؟
الفتى : يبدو أنه قد رتب شيئا .
الفتاة : ولكن الشاب يجلس باطمئنان .
الفتى : هو واثق من نفسه .
(يدخل فجأة شاب قوى البنية ، يبدو أنه غريب على الكازينو ويتسم بالغباء والقوة والرعونة . عدوان شرس ، يلوح المعجوز فيقترب منه ويقف بجواره ، ويتبادلان نظرة توحى بأن بينهما اتفاقا ما ! المعجوز يتسم له ابتسامة خبيثة ، ينهض لتحيته ثم ينظر ناحية الشاب الجالس خلف الآلة .

- الغريب : صباح الخير .
المعجوز : (للقريب) وصلت في موعدك .
الغريب : أنا تحت أمرك .
المعجوز : شكرا أنا واثق من إخلاصك .
الغريب : (بولاء) أنا رهن إشارتك .
المعجوز : هكذا الإخلاص واللاء فلا ، (الشاب يتابع ما يقال بجانب عينه) .
المعجوز : (يلتفت نحو الشاب) ألا ترحب بصديقك ؟
الشاب : (متشاعلا) صباح الخير يا أستاذ (يفتح الآلة الحاسبة ويحاول إصلاح عطل بها)
الغريب : (لا يرد) .
المعجوز : (للشاب) صباحك فاتر يا ورشي .
الشاب : مشغول بإصلاح الآلة .
المعجوز : دع غيرك يصلحها .
(حوار بين الفتى والفتاة)
الفتى : (للفتاة) هل تسمعين ؟ المعجوز يلمح .
الفتاة : لماذا يلمح ؟
الفتى : ستهمين الآن .. ستهمين .
الفتاة : هل فهمت أنت ؟
الفتى : انتظري .. انتظري .
(يعود الحوار بين المعجوز والشاب والغريب .
الشاب : من غيري يصلحها ؟
المعجوز : (يشير إلى الغريب) الأستاذ مثلا .
الشاب : هل يفهم في إصلاح الآلات الحاسبة ؟
المعجوز : ويفهم أيضا في العمل عليها .
(حوار بين الفتى والفتاة)
الفتى : هل فهمت ؟
الفتاة : لم أفهم شيئا .
الفتى : سيستغنى المعجوز عن هذا الشاب .
الفتاة : ومن يحمل عمله ؟
الفتى : انتظري .. انتظري .
(يعود الحوار بين المعجوز والشاب والغريب)
الشاب : (بعد فترة صمت) ماذا تقصد ؟
المعجوز : أقصد أن يعمل عليها الأستاذ (يشير إلى الغريب) .
الشاب : (يتناهى) لا أفهم .
المعجوز : يحمل علك .
الفتى : هل فهمت ؟
- الفتاة : فهمت .
الشاب : هكذا بهذه السهولة !
المعجوز : دائما تنسى أنني صاحب الكازينو !
الشاب : ارتبطت بالكازينو .. وبيننا اتفاق ضمني .. هل نسيت ؟
المعجوز : لا تخلق المتاعب .
الشاب : لا أستطيع أن أتحل عن مكان بسهولة .
المعجوز : (للغريب) هذا الشاب يعتقد أنه ورشي ..
فيا رأيك ؟
الغريب : بأى حق ؟
المعجوز : هو بارع في تقديم الأسباب والحجج لإثبات حقه في الوراثة .
الغريب : نحن في غنى عن الأسباب والحجج .
المعجوز : قل لهذا الشاب المتهور .
الفتى : يبدو أنه تحلى عن الشاب ثمنا .
الفتاة : هو يرفض حقه في الوراثة .
الفتى : عليه أن يثبت حقه على الفور .
الفتاة : هل تعتقد أن المعجوز سيسمعه ؟
الفتى : انتظري .. انتظري ..
- الشاب : أنا على استعداد لإثبات حقي .
الغريب : أظنك لا تفهم الأمور بوضوح .
الشاب : أى وضوح ؟
الغريب : صاحب الكازينو يستغنى عن خدماتك .. أى مشكلة في ذلك ؟
الشاب : وأنا مستعد لإثبات حقي .
الغريب : المسألة ليست مسألة إثبات حقوق .. القضية سهلة وبسيطة !
الشاب : المسألة عندي مسألة حقوق .
الفتى : الخناقة تكبر وتشتمل .
الفتاة : لا مفر من المواجهة .
الفتى : لن ينتهى الخلاف بلا حل .
الفتاة : مشكلة بحق !
الفتى : مع من أنت ؟
الفتاة : لا أستطيع أن أقدر .
الفتى : هل تكفين بالفرجة ؟
الفتاة : مع من أنت ؟
الفتى : مع الشاب طبعاً .

- الفتاة :** لماذا .
- السفي :** حتى لو كانت المسألة تهمنا ؟
- الفتاة :** الجرسون العاقل .. واقف أمامك يكتفى بالفرجة .
- السفي :** ولكن أخاف على الشاب .
- الفتاة :** ساعده بمشاعرك .. صفق له من بعيد !
- السفي :** اسمعى .. اسمعى .
- الغريب :** المسألة أبسط من ذلك بكثير .
- الشاب :** كيف تكون بسيطة ؟
- الغريب :** أن تخل مكانك فوراً .
- الشاب :** لمن ؟
- الغريب :** لمن يأمره صاحب الكازينو بشغله .
- الشاب :** (يبخت) حتى لو كان شاغله بلطجياً .
- الغريب :** لا تخرج عن الموضوع .
- المعجوز :** (لشباب) اسمع يا ابني .. هذه تعليمات وأوامري .. ودعنا من حديث لا فائدة من ورائه .
- الشاب :** (للمعجوز) من يجل محل ؟
- المعجوز :** (بحسم) الأستاذ (يشير إلى الغريب) حضر الآن ليحل محلك اعتباراً من اليوم .
- الشاب :** ألا تراجع نفسك ؟
- المعجوز :** لم أعد في حاجة إليك .
- الشاب :** ولكنك تقضى على .
- المعجوز :** قبل أن تقضى أنت على .
- الشاب :** مازالت أمامنا فرصة للتفاهم .
- المعجوز :** لن تراجع عن إصرارك على تهديد الكازينو ، أنا أعرفك جيداً .
- الشاب :** يمكننا أن نضام في ذلك .
- المعجوز :** أخاف على نفسي من يأسك .
- السفي :** انتهت الحفافة إلى طريق مسدود .
- الفتاة :** لا أعرف كيف تنتهي .
- السفي :** لا أحد يستطيع أن يتنبأ .
- الفتاة :** المعجوز يتمسك بحقه الشرعي .
- السفي :** والشاب يتمسك بحقه في التجديد .
- الفتاة :** هل يلجأ إلى العنف ؟
- السفي :** المدير الجديد مقتول العضلات .
- الفتاة :** يبدو أن المعجوز اختاره بعناية !
- السفي :** هل تتدخل لمساعدة الشاب ؟
- الفتاة :** لا تجلب لنا المتاعب .
- السفي :** هل لو كانت المسألة تهمنا ؟
- الفتاة :** الجرسون العاقل .. واقف أمامك يكتفى بالفرجة .
- السفي :** ولكن أخاف على الشاب .
- الفتاة :** ساعده بمشاعرك .. صفق له من بعيد !
- السفي :** اسمعى .. اسمعى .
- الشاب :** هل تعطيك مهلة ؟
- المعجوز :** المهلة ليست في صالحى .
- الشاب :** فرصة أرتب فيها أموري .
- المعجوز :** هذه الفرصة ستكون ضدى .
- الشاب :** ماذا تريد مني إذن ؟
- المعجوز :** أن تتسحب في هدوء وتخل مكانك للمدير الجديد الذى طال وقوفه .
- الشاب :** هل أصبحت تخشأن إلى هذا الحد ؟
- المعجوز :** لن تستطيع أن تتخلص الآن من شمورك بأنك ورئى ، تضخمتم الفكرة في رأسك .
- الشاب :** هل تنكر هذه الحقيقة الآن ؟
- المعجوز :** أنكسرتها عندما تسلطت عليك فكرة تهديد الكازينو .
- الشاب :** خشيت من الأمواج التى تنخر في أعمدته .
- المعجوز :** هل تنعود إلى الحديث..لا فائدة منه ؟
- الشاب :** ساموت قبل أن يسقط سقفه فوق رأسى اذهب .. ارحل .. دعنى آخذ ذكرياتى معى إلى قبرى وابحث لنفسك عن مكان آخر .
- الشاب :** لا فائدة إذن ؟
- السفي :** وصل الشاب إلى ذروة اليأس .
- الفتاة :** أصبحت أعطف على موقفه .
- السفي :** هيا نفعل شيئاً .
- الفتاة :** لم نعود أن نتدخل في مثل هذه الأمور .
- السفي :** هيا تتدخل قبل أن يخل مكانه .
- الفتاة :** لست مهياة لهذا التدخل .
- السفي :** ستضيق الفرصة .

- الفتاة : انتظر .. اسمع .
المعجوز : (للفريب) هيا يا أستاذ خذ مكانك ،
خلف الآلة .. لا تضيع الوقت .
الشاب : (يدق على المكتب) لن أتخل عن
مقعدى .. أنا مصر على البقاء .
المعجوز : (للفريب) دافع عن حقلك فى احتلال
مكانك بكل الوسائل .
الشاب : سأدافع عن مقعدى حتى الموت .
الفريب : (يتنمر ويتخذ وضع المجهوم) إخل
المكان ... وإلا
الشاب : سأقاوم للنهاية .
الفريب : (يقبض على كتف الشاب وينزعه من
فوق المقعد ويحبه بعيدا)
(الشاب يتحضر ويواجه الفريب فى
مكان فسيح أمام المعجوز .
الاثنتان يستعدان للدخول فى صراع يذنى
على هيئة مصارعة ، المصارعة يمكن أن
تكون مصارعة إيجابية رمزية) .
الفق : وصلنا إلى النهاية الحاسمة .
الفتاة : اقترت الحكاية من نهايتها .
الفق : أتمنى لو أعاون الشاب .
الفتاة : هذا الدخيل فى قوة بغل (تبدأ
عملية المصارعة) (الشاب يتحارب على
الفريب ويوقعه) .
الفق : مصايح النيون تتلألأ فى السقف !
الفتاة : دهك من المزاح فى وقت الجد
(الفريب يمسك الشاب مسكة قوية ثم
يفلت منه الشاب) .
الفق : الجدران تلمع .. زاهية الألوان !
الفتاة : لا تخلق فى الخيال (الفريب يوقع
الشاب على الأرض) .
الفق : سأدخل .. سأضرب هذا البغل على
رأسه (ينهر الشاب ويواجه الفريب) .
الفتاة : (للفق) لا تنهز (الشاب يوقع الفريب) .
- الشاب : (للمعجوز) ضع رأسك فوق صدرك ..
استسلم للنوم الطويل .
الفق : (للفتاة) انظرى .. المناشد فورمايكا !
الفتاة : لا توغل فى الوم .
الفق : المسى .. تحسبها بيديك ..
الفتاة : فقدت عقلك (الشاب يوقع الفريب) .
الفق : المشروبات حسب الطلب !
الفتاة : نصحتك بالفرار قبل أن تجن (الفريب
يوقع الشاب) .
الفق : سأدخل .. سأقتل هذا البغل
(الشاب ينهر ويفاجئ الفريب بضربة
قوية) .
الفق : انظرى .. الجرسون متحمس .. فرحان
.. يحلم بالزيائن والطلبات .
الفتاة : لا تفرغنى بجثثك .
الفق : الزبائن مسرورون .. مبهجون .. هيا
نشارك فى الفرحه .
الفتاة : انهار عقلك .. ضاع الحب .. نصحتك
بالفرار !
الشاب : (للمعجوز) ضع رأسك فوق صدرك ..
استسلم للنوم الطويل .
الفق : الموج ينحسر عن أعمدة الكازينو .
لا لطعات .
الفتاة : لا تنخدع .. البحر متقلب الأحوال .
الفق : مهلة للترميم .. فلنفتنم الفرصة
(الشاب يوقع الفريب) .
الفق : (لشباب) (يشير إلى المعجوز) سقط
رأسه فوق صدره .. يسافر فى النوم الطويل .
الفتاة : (تنهر منزعجة) ألم تقرر الفرار بصد ؟
لم أعد احتمل .
الفق : (يجلسها بالقوة) فلنتنظر .. فلنتنظر
.. فلنتنظر .
(يتنظر الفق والفتاة بلهفة نتيجة الصراع
المستمر بين الشاب والفريب) .



الفنان حامد ندا

من الكشف عن أعماق الواقع
إلى البحث عن لغة جديدة

وفي مصر تبدو قضية استقلال الفنان التشكيلي بشخصيته القومية المميزة أكثر صعوبة من أي بلد آخر ، فإنه بترائه الحضارى والإبداعي عبر آلاف السنين ، وتجربته الفنية الحديثة خلال خمسة وسبعين عاما ، يمر بملاحة معقدة غير متكافئة مع تيارات الفن الغربى ، فرضتها الأحداث التي مرث بها مصر في تاريخها الحديث ، والفنان يواجه تلك التيارات حيناً ، ويحاول استيعابها وتمثلها حيناً آخر ، ويستسلم لها مبهورا ومقلدا في كثير من الأحيان ، وفي جميع الحالات يبدو مغتربا عن بلده وواقعه ، مغتربا حتى عن ذاته ، إذ يضع اعتراف العالم الغربى به مقياساً لنجاحه .

لكن ثمة عدداً قليلا من الفنانين المصريين - خلال مسيرة الحركة الفنية الحديثة - استطاعوا بإبداعهم أن يقتربوا من حل تلك المعضلة ، مما يجعلهم علامات هامة في تطور الفن المصرى خلال هذا القرن ، مثل مختار ومحمود سعيد وراغب حياو وجمال السجيني وعبد الهادى الجزاز وحامد ندا .

وحين أقدم حامد ندا اليوم لا أقدمه كحلقة هامة في سلسلة هذا التطور فحسب ، بل كواحدة من أصعب الحلقات فيها . . . ذلك أن معاناة الفنان المصرى في تحقيق هويته القومية لم تكن في أى مرحلة ماضية مثلاً هي عليه اليوم ، بعد أن تضاعف اغترابه وتخطيه بين مفترق الاتجاهات الأجنبية ، كجزء من الشعور العام بالاغتراب على كافة المستويات . على أنه بما يهون الأمر أن تجربة حامد ندا الفنية - التي استمرت ثلث قرن حتى الآن - تعطى الناقد الحق في إصدار كلمة فيها ، دون خشية المصادرة على خط تطوره ، وما قد يضيفه بعد ذلك ، وإن لم تكن هي الكلمة الأخيرة بالطبع ، ما بقيت يد الفنان قادرة على الإبداع .

عزالدين نجيب

ما زالت قضية استقلال الفن بشخصية قومية مميزة - في البلدان المتخلفة أو النامية - تمثل إحدى المعضلات التي تواجه الفنانين والمثقفين في تلك البلدان ، حتى لو نالت استقلالها السياسى . . ذلك أن تبنيها للعالم الذى استقلت عنه تستمر لسوالم مركبة ، وإحدى مظاهر التبعية هو التبعية الثقافية ، بكل ما تشمله الثقافة من نشاط إبداعي وإنسانى .

الفنان .. وقاع المجتمع :

قد نفضت أيديها تماماً من الأسلوب الأكاديمي المحافظ الذي يرى الأشياء في نظام منطقي مستتب ، وتنوعت دعواتهم : من إطلاق الخيال السجين (عند جماعة الفن والحرية) إلى الخوص في مخزون الأساطير والأحلام والطبيعة البدائية والرموز الشعبية (كما في جماعة الفن المعاصر) ، إلى الالتزام بقضايا الكادحين والتقدم الاجتماعي (كما في جماعة الفن الحديث) ، وتنوعت أساليبهم الفنية في التعبير عن هذه الدعوات ، من السريالية إلى التعبيرية إلى التجريدية إلى الواقعية .

أما عند حامد ندا - الذي كان أحد مؤسسي جماعة الفن المعاصر ١٩٤٦ - مع «الجزائر» و«سمير رافع» و«ماهر رائف» و«إبراهيم مسعودة» و«شهادة» وغيرهم ، تحت إشراف أستاذهم «حسين يوسف أمين» - فقد ألزم أسلوباً مختلفاً عن تلك الأساليب ، وإن يكن قد استفاد من كل منها بقدر ، أسلوباً يمكن أن نسميه (الأسلوب النحتي) حيث يشكل أشخاصاً الذين كيلهم العجز والجوع والذهول كما لو كانوا تماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار (عجز) ، تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبجون كتلاً صماء متشابهة ، كأنهم أبناء إحدى مدن ألف ليلة وليلة التي أصابها لعنة ما ، فتحولوا إلى تماثيل بنس حركاتهم وأوضاعهم ... ومع ذلك فقد برزت في عيون أشخاصه تعبيرات صارخة بالشكاية والاثام أو شائخة إلى المجهول في انتظار أبله !

ومع التسليم بالعلاقة بين هذه الأوضاع وبين الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، فإنه يبدو بوضوح الحس المتنافيزيقي التشاؤمي في هذه المرحلة ، مما يجعل الإنسان كما لو كان في علاقة مع القدر مباشرة ، وليس مع ظروف يمكن فهمها وتغييرها ، ولعل هذا ما جعل عالمه يبدو مغلقاً وجعل أشخاصه يخفون وجوههم بأيديهم ويدبرون ظهورهم للحياة يائسين . وقد أكد حامد ندا هذا المعنى - فضلاً عن المسحة الأسطورية في أشكال الناس وحركاتهم الذاتية - باستخدامه لعناصر من السحر الشعبي ، كالرموز والأحجية والرسوم الجدارية البدائية والوشم ولبة الجاز التي تلقى بالظلال أكثر مما تلقى من الضوء ، وكراسي القش الغليظة وزير الماء الخالي ... في خفقات اللوحات ، بالإضافة إلى الاستعانة بعناصر أخرى حية ذات دلالات سحرية في الموروث الشعبي ، مثل القف

إن تجربة حامد ندا في جعلها تقدم نموذجاً فريداً لفنان العالم الثالث ، الذي يعي دوره الحقيقي نحو وطنه ، ويمثل انتماؤه إلى تراثه وواقعه : منطلقه الأساسي في رؤيته الإبداعية ، في حين أن التراث الثقافي العالمي يعد محصياً ضرورياً لنمائه ، وأن التطورات الفنية والفكرية المعاصرة في العالم شرقاً وغرباً ، تمثل عكساً دائماً لأصالة ، يجعلها تحدث شرواً خلاقاً ، وتعطي إضافات جديدة إلى الإبداع الإنساني ، وهو ما يجعلنا نضفي العالمية على أعمال فنية وأدبية شديدة المحلية ، لم يحاول مبدعوها أن ينسجوها على منوال الأنماط الغربية ، بقدر ما استمدوا أنماطهم الخاصة من مناجم التراث القومي والوجدان الشعبي ، ثم صقلوها في عكس الإنجازات الإبداعية في العالم المتقدم .

وإذا كانت خصوبة التعبير الفني تصل ذروتها - بالنسبة للفنان - عند احتدام المأساة الإنسانية ، فإن الواقع الذي تفتح عليه وعي حامد ندا في العشرين من عمره ، كان قضيلاً بتفجير موهبته التصويرية : إنه واقع الطبقات الشعبية في قاع القاهرة بعد الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد - في منطقة «الخليفة» و«السيدة زينب» ، حيث يتلازم الجوع والبطالة ، والكبت والخرافة ، والخوف والمهتيريا ، وكان هذا الواقع يتجسد ويتركز حول أضربة الأولياء ، حيث يحيا الناس في الشوارع وعلى الأرصفة وداخل المساجد يتألمون ويأكلون وينتمسون في غيبوبة حلقات الذكر المهتيرية ، ويفيقون صرعى الإجهاد والجوع ، ينتاثرون كآثار ولاء أو غلوة حربية .

كيف عبرت موهبة حامدا ندا - ابن الأسرة المتوسطة المتدنية المحافظة - عن هذا الواقع ، وهو مازال بعد طالباً بكلية الفنون الجميلة في أواسط الأربعينات من هذا القرن ؟

كانت الحرب العالمية قد أسفرت - بجانب التدهور الاقتصادي والاجتماعي الشديد - عن تفجر الوعي الثوري لدى المثقفين وطلّاح العمال ، كما كان الجيل الشاب من الفنانين قد أنظم في عدد من الجماعات الفنية التي رفعت شعارات تدعو للتغيير والتجديد . وما إن حل عام ١٩٤٦ حتى كانت هذه الأجيال على اختلاف ميولها ،

مسلكا اتباعيا ، حيث اعتنقوا المذاهب الفنية الحديثة في أوروبا - خاصة السريالية والتجريدية - باعتبارهما انعكاسا للتقدم ولرفض القديم ، وعندما نسجوا أعمالهم الفنية على منوالها انزلوا عن الجماهير التي كانوا يرفعون شعارها ، إذ أن تلك الأعمال كانت تبدو نوعا من الرطانة بلغة أجنبية !

ولعل ندا كان في التزامه الفكري والتعبيري ذلك ، رائدا بالنسبة لزملائه في جماعة الفن للمعاصر أيضا ، مثل الجزائر وسمرقاند والأخريين . . فقد كانت السمة الغالبة على إنتاجهم هي السريالية ، التي تنهل رؤاها من عالم الأساطير والأحلام وغزون العقل الباطن ، أو من عالم الطبيعة البدائية بما فيه من وحشية أو غرائز مكتوبة . . . إلى أن وضع حامد ندا يده على كنز (الموضوع الشعبي) بكل ثرائه التشكيلي والتعبيري البكر ، واستنيط منه لغة جديدة مفعمة بالدهشة واللامعقول ، تستصرخ الضمير وتستدعي التساؤل عن واقع عيني معروف ، رافضة أن تكون تهويما وجوديا أو ميتافيزيقيا أو «فرويدية» في النفس البشرية . كان ذلك يبدو بجلاء في لوحاته التي اشترك بها في معرض الجماعة الذي أقيم في مايو ١٩٤٨ ، مما لقت أنظار النقاد الأجانب وجعلهم يشيدون به . . هنا بدأ اهتمام زملائه - خاصة رفيق الصبا وعبد الهادي الجزائر - يتجه إلى الموضوع الشعبي ويستوحى منه رؤى جديدة تعطي منظورا مصريا - اجتماعيا لتجربتهم السريالية السابقة . واستمر التنافس بعد ذلك بين ندا والجزائر سنوات عديدة في هذا المضمار : تنافس خلاق أثرى حياتنا الفنية بتراث إبداعي عزيز ، ولم يكن ذلك يحل محل تأثير متبادل فيما بينهما ، مما يذكرنا - مع اختلاف العصر والظروف والاتجاه الفني - بما كان بين الفنانين العظمين بيكاسو وبريك في باريس منذ أوائل هذا القرن ، الأمر الذي يجعل التمييز بين بعض أعمالهما صعبا في بعض المراحل الفنية !

وعلى عكس معظم النقاد الذين تعرضوا لأعمال حامد ندا ، فإنني لا أميل إلى تصنيف أعمال تلك المرحلة في إحدى المدارس الفنية الغربية ، كالسريالية أو التعبيرية ، فلا أظن أن ندا في ذلك الوقت البكر كان يشغل نفسه كثيرا بأي المذاهب الفنية يتبع ، بقدر ما كان مشغولا باستكمال مفردات لغته التشكيلية الخاصة ، المشتقة من ألروح

والسحلية والبرص والديك . . وساعده استخدام ألوان الشمع مع الألوان المائية على تأكيد خشونة السطح وخرابة ذلك العالم ، وهو عالم رازح تحت ثقل باهظ غير مرئي : ألوان داكنة محدودة : (الأسود والبنيان والرماديات) . . ملاصق الأشخاص وكلهم عمرة ومحددة بخطوط سوداء تشبه خطوط وجوج روهو ، تؤكد الغلظتوالجمود والاستسلام . . البعد الثالث في اللوحة عنصر هام يؤكد سيطرة المعاني الغيبية : المجهول والخرافة .

وقد يكون منيج حامد ندا في هذه المرحلة متسقا مع منيج أرسطو في الجمال ، الذي يرى أن رسالة العمل الفني هي القيام ببلور المظهر لنفس المتلقي ، بما يعرض عليه من عسكرة للآلم والمأساة ، كما كانت تفعله التراجيديات اليونانية . وليس حتما أن يكون ندا قد قرأ لأرسطو كتابه عن فن الشعر ليصل إلى هذا الفهم ، إذ أن من الممكن أن يبلغه بالسليقة .

يقول الناقد «أيحي آزار» في تعليقه على هذه المرحلة ما يتفق مع هذا الرأي : إن أشخاصه الصماء المقفلة تمثل أشخاصا لا أساء لهم ، يحتمسون أحلاما جسيمة ومقلقة ومشروعات للمستقبل يقوضها ويأبى عليهم تحقيقها !

الفنان ابن عصره:

على أن هناك عاملا هاما يغفله كل من تعرض لأعمال هذه المرحلة عند ندا ، ساعد على بلورة هذه الرؤية لديه ، وهو المد الوطني العارم والقلق الاجتماعي المباشر بالثورة الذي كان يسود مصر في سنوات ما بعد الحرب ، والذي بلغ عتفوانه الشعبي عام ١٩٤٦ ، وكان للمتقين فيه دور أساسي . وبالرغم من أن حامد ندا لم يشتغل بالكفاح الوطني السياسي والاجتماعي المباشر ، فإنه على أية حال كان ينتسب هذا الزعم ويمثله في أعماله الفنية المعبرة عن معاناة الطبقات الشعبية والقادرة على التواصل معها ، ولعله في ذلك كان نقيضا لاتجاه جماعة الفن والحريية التي سبقتة بسنوات قليلة ، وكان يتزعمها الفنانون رصميس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل ، ذلك أنهم كانوا يصرخون بالشعارات الثورية ويلقون بالأحجر على كل الأفكار السلفية ، ويربطون ربطا صلبا بين الفن والسياسة ، بينما سلكوا في تعبيرهم الفني

الشعبية المصرية ، ويمتلك التيار الاجتماعي المتصاعد قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ . ولعل أكبر دليل يؤكد ذلك هو ما يقوله حامد ندا نفسه في حديثه مع الدكتور نعيم عطية : (مجلة - يونيو ١٩٦٩) - « . . وإن كنت أصدق القول أنني في صباى كنت قليل الاطلاع على الأعمال الفنية الأجنبية وإن كنت كثير القراءة في مجالات الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، وقد تبينت فيما بعد أيضا أن بين وبين راغب عياد في لوحاته عن الحياة الشعبية قرابة روحية ، وإن كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشعبي وللشخص الشعبي . لقد صور راغب عياد بوجهة غير منكورة واقع الحياة الشعبية ، أما أنا فقد عانيت بالغوص إلى ما تحت الواقع ، مقتنصا ما في النفس الشعبية من رواسب لا تلبث أن تنعكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكيات رجالها ونسائها ومضى حامد ندا في حديثه بعد ذلك فيقول :

« . . ولا تعنني العلامات التي تميز الشخصية الفردية ، بل الدلالات الانسانية من خلال رؤى تشكيلية لمجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سحيقة . لكنني أبادر فأقول إن شخصي لا تستجدي إحسانا ، إن فيها إله بدائيا رغم كل شيء ، لكن ثمة شيئا فيهم ، أودعا في الجوارح كبؤس المحيط بهم ، يجبرك على التعاطف معهم ، ويدعوك إلى بحث أوضاعهم الاجتماعية والانسانية . وإلى استيعاب نفسي أن أشير إلى الأجواء الشعبية التي صورها أدينا الكبير نجيب محفوظ في روايته «زقاق المدق» على الأخص ، لأقرب شخصي وعالمى إلى ذهن المتفرج المصرى ووقوه الفنى . »

البحث عن لغة جديدة :

ويبدو أن تلك كانت المرحلة الأولى والأخيرة من مراحل تطور الفنان حامد ندا التي ارتبط فيها بالفنية الاجتماعية ١ . فبعد قيام ثورة ٥٢ وتحقيق إنجازاتها الوطنية والاجتماعية ، شعر أن دوره (الإصلاحي) قد انتهى ، وأن عليه أن يخطو خطوة جديدة في تطوير لفته التشكيلية ، مستمرا في استلهام عناصر البيئة الشعبية بعد أن تحررت - أو هكذا تصور - من كابوس الظلم والتخلف ، وبدأ مرحلة الجديدة منذ عام ١٩٥٥ ، مستخدما مظاهر الماديات والتقاليد الشعبية المصرية كعناصر تشكيلية ، مثل العصب الأطفال في الحوارى ،

والرسوم الفطرية الساذجة على الجدران ، والوحدات الزخرفية الفلكلورية . . . وكل تلك العناصر التي كانت عناصر مساعدة في خلفية مرحلته (الثرائيجية) ، لكنها انتقلت الآن لتحتل مكان الصدارة ، بعد أن تخلصت من مأساويتها ورمزيتها الحرفية ، وأصبحت أمكلا فنية محسوبة حسابا تجريديا على سطح اللوحة ، تحلى حاضرا غنائيا ناعما ، ساعد في تأكيده (بالتة) الألوان الجديدة التي استخدمها من فصائل الأحمر والأزرق والأخضر ، بما تحمله من طراوة وانتعاش ، كما تحررت كتل الأجسام من كثافتها الحجرية واسطواناتها المعمارية وأصبحت أقرب إلى التسطيع وأميل إلى الحركة والنشاط والرشاقة ، بينما أصبح الجو العام السائد هو البهجة والفرح واستقبال الحياة في تقاليد .

وكما وضع ندا يده من قبل على كنز الموضوع الشعبي ، وضع يده في مرحلته الجديدة على كنز آخر كان قد سبقه إليه راغب عياد دون أن يستفده ، وهو كنز التصوير الفرعوني ، وراح يستلهمه بذكاء مهتليا بما أنتجه راغب عياد . لكنه إختط لنفسه أسلوبا مختلفا تماما عن أسلوبه .

بين عياد وندا :

وإذا كانا قد تشابها في تسطيع الأشخاص ورسمهم في وضع جانبي وإلغاء البعد الثالث ، والتركيز على أهمية الخط في تصميم اللوحة ، وتكرار الوحدات والعناصر في نسق منتظم أحيانا ومتقابل أحيانا ، فإنها فيما بعد ذلك تختلفان كل الاختلاف . . فالجو العام للوحات نراه عند عياد جوا صاعبا يليق بالحياة اليومية وزحام الأسواق والأعياد والعمل في الحقل ، أما عند ندا فنراه جوا وفنتازيا ولكن في رزانة ووقار التصوير الفرعوني ، مع نعومة في الإيقاع واقتصاد في الأشخاص والحركة .

وإذا نرى عياد لا يكاد يترك فراغا في لوحاته دون أن يملأه بالخطوط ، نجد ندا يتم بالفراغ كرتة ضرورية تنفس بها اللوحة ، لهذا يعطيه دورا مساويا لدور الأشكال حيث تدخل الفراغات في علاقة جدلية مع الشخصيات ، كما يعمل الفنان على تنعيم هذه الفراغات بدرجات الألوان والملامس مما يجعلها عمقا للوحة .

وبينما تبدو ألوان عياد شاحبة شفافا أقرب إلى الألوان المائية وثقوبة إلى جانب الخطوط ، تبدو عند ندا كثيفة

معتمدة مركبة وأساسية في تحقيق التجسيم وإن خلت من الظلال .

وعلى حين يراعى عياد في شخوصه النسب الواقعية ويتم بالتفاصيل الدقيقة للأجسام والأزياء ، فإن ندا يعتمد إلى تحليل الأشكال تحليلًا تشكيليًا خالصًا فيسقطها إلى أقصى ما يسمح به الشكل من تلخيص ، ويشوهها تشويهًا فنيًا عسويًا .

وإجمالاً . . فإن الفرق بين تجريبي عياد وحامد ندا يكمن في أن الأولى تجعل من اللغة التصويرية المستوحاة من الفن الفرعوني خادماً للموضوع الشعبي ، وإن الثانية تجعل من اللغة التصويرية هدفاً في حد ذاته تستدعي التعمق في البحث عن مفردات ذات أصول مصرية قديمة وشعبية ، وفي نفس الوقت معاصرة وخاصة بالفنان وحده .

المرحلة الزنجية :

هذه الرغبة ذاتها في البحث عن جماليات تصويرية خاصة هي التي قادت حامد ندا إلى التنقيب عن مصادر جديدة للشكل الفني ينحصر بها تجربته ، وذهب في بحثه إلى الفنون البدائية ، وخاصة فن الكهوف والفن الزنجي ، كما فعل بيكاسو من قبل ، وأمد هذا الرافد الجديد بقدر هائل من الحركة والخيال في التصرف في الأجسام وتحويرها وتحريكها على سطح اللوحة ، ودون التزام بمنطقية الأشياء ، فنجدها وكأنها متحررة من الجاذبية الأرضية ، تخلق طليقة رشيقة في فضاء اللوحة .

وقد أخذت المرأة في أعمال هذه المرحلة دور البطولة ، فكانت - بخطوط جسمها العادي الرشيق - تسيطر على اللوحة وتطلق متفجرة بالأنوثة والحياة ، كمركب أطلقت أشعتها للرياح ، بينما يبدو الرجل إلى جوارها ضئيلاً قزماً يشرب جامداً للتواصل معها ، بل يبدو أحياناً كطوطم سحري في طقس من الطقوس الوثنية الأفريقية . ويذكرنا هذا الجو السحري بما كان يشيع في مرحلته الأولى من روح بدائية ، مع فارق هام ، وهو أنها كانت هناك حملة بمضمون اجتماعي ، على حين أنها مجرد خلفية للعلاقات الجمالية في معمار اللوحة ، وهي علاقات تمثل الهدف الأول لوجودها .

إلا أن هذه المرحلة - التي امتدت بتنوعات مختلفة حتى

منتصف الستينات - لم تخل تماماً من الأبعاد الدرامية والإيماءات الميتولوجية ، فكثيراً ما يشده الخنثى إلى ذكريات من مرحلته الأولى ، تنبثق عنها عناصر ذات بعد أسطوري وتغلغل في الموروث الشعبي ، مثل القط الأسود الذي يتسلل في لوحاته كروح خفية غاثلة مليئة بالتربص باعثة للخوف ، كأنه الموت الخطاف . . وقد بالغ الفنان في نسبة فجعله مغطوطاً غامض الملامح متلصص الحركات قبل أن ينفض على فريسته . كذلك يستخدم الفنان شكل السمكة كرمز شعبي يستخدم في الوشم والوحدات الزخرفية ويوحى بالخصوبة والتكاثر ، كما يستخدم الديك البلدي الشقي المتحفز دوماً للنقار وهو يملأ الدنيا بصياحه دون أن يدري بالمصير الذي ينتظره ! والحمامة البيضاء المدة للذئب قرباناً في النذور أو في طوقس الزار . . . كل هذا غير الزير الفخاري ووابور الجاز واللبة ذات الزجاجاة الطويلة والظلال الكثيفة .

وشهدت هذه المرحلة أيضاً ومضات فنية ذات طابع تعبيرى مباشر مثلما نجد في لوحات هيروشيا ، الحرب والسلام ، عزيزة . . . وفيها يميل إلى الاقتصاد الشديد في اللون حتى تصبح أقرب إلى الأسود والأبيض بتنغيمات شفافة وأشكال مبهمة ، في الوقت الذي عاد فيه إلى تكتيل الأجسام وترسيخها - دون استدارة - بأقل الألوان الممكنة ، حتى تصبح عزفاً على لون واحد ، كثيراً ما يكون الأزرق أو الرمادي ، وهو يعرض هذا الزهد اللوني بإكساب سطح اللوحات ملمساً متوتراً مرتعشاً غنياً بالطبقات والدرجات ، كالدبذبات الصوتية المتتابعة ، أو كثائر الزمن على جدران قديمة .

من هذا تنبئ أن ندا - بالرغم من بعده عن الموضوع واحتفاله بلغة الشكل - لم يتخلص من الروح الدرامية . كل ما في الأمر أنها تحولت من الصباح والجهر إلى الخوار والمهمس ، للذين لا يقتصران على الأديمين بل ينسحبان أيضاً على الحيوانات والطيور والكتل والفراغات والمساحات اللونية وملامس الأسطح .

المرأة . . والحصان :

منذ أواخر الستينات بدأ حامد ندا مرحلة ثالثة ، قد نعتبرها استمراراً للمرحلة الغنائية ، من حيث تركيزها على السطح التصويري الديناميكي ، لكنه هنا يخطو خطوة

علاقته بالسريرية لم تنقطع عبر مراحل تطوره ، وإن كانت بطانة غير مرئية للموضوع الشعبي ولغة التصوير المستفاد من الحياة الشعبية . وما هو بنفسه يصرح بتاريخ ١١/٥/٥٩ جريدة وطني قائلا : «إن كل عمل فني يتخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملا فنيا ، بمعنى أن التعبير التلقائي مهما كان لونه واتجاهه لا يمكن أن يتخلو من ذاتية الفنان إذا كان عملا صادقا .»

بل لقد ذهب إلى أبعد من ذلك ، إلى أن يجاهر بتحقيق نوع من التجريد في أعماله ، مستمدا من عناصر البيئة الشعبية ، بل ويرحب بدرجة أرقى من التجريد وهو التجريد المطلق وإن كان عاجزا عن بلوغها ، فيقول في نفس الحديث المذكور :

«التجريد نوعان : الأول يستخدم الأشكال من واقع حياتنا ، والثاني يعطينا أشكالا مبهمه تكون موجودة في إحساسات الفنان الداخلية ، وهي تعطى شكلا مطلقا ، وأنا أحب الجانب الأول ، وأرغب بالثاني وإن كنت أشعر بالعجز عن تحقيقه .»

هل كانت هذه النزعة المبكرة الكامنة بداخله هي السبب في تحوله السريع عن خطه الاجتماعي ؟ . . وأبها أكثر أصالة فيه : الفنان الملتزم بقضايا بلده أم الفنان المستلهم بطموح فردي بحث ؟ . . إن الإجابة شديدة الصعوبة ! . . ذلك أن أعماله في كلا الاتجاهين تعد ؟ أعمالا جيدة ورائدة ، فضلا عن أن انتهاءه الشعبي ظل يفرض نفسه كظل رقيق على جميع مراحل رغم تحلله من أي التزام اجتماعي أو موضوعي أدبي . ولعل اتفق في هذا مع الدكتور نعيم عطية في تحليله لأعمال حامد ندا إذ يقول : « . . وإذا كان حامد ندا قد احتفظ بروابطه بالواقع فإنه لم يقدم في أي من أعماله رغم عصريتها وتقدميتها على تلك الفترة العدمية التي قام بها التجريديون المعاصرون .» (مجلة المجلة - يونيو ١٩٦٩)

عودة إلى الأصول :

وتشهد آخر مرحلة من إنتاجه عودة من نوع جديد إلى (الموضوع الشعبي) ، فقد بدأ يعالج رسم المناظر الطبيعية من واقع الأحياء الشعبية القديمة في الجمالية والحسين . لكنه دوران تنكب فيها منجزاته التصويرية السابقة ، بالعودة إلى البعد الثالث وإلى التجسيم وإلى منطقتي

جديدة بالنسبة لكتل الأجسام والأشكال ، فقد عمد إلى تفنيتهما وإطلاقهما من عنائها المنطقي ، محاولا إيجاد إيقاع أكثر بدائية وعفوا كبطول أفريقية أو موسيقى الجاز ، وأصبحت الغلبة هنا للعناصر الزنجية من أفئدة وأشكال عريقة . ويلعب دور البطولة معها عنصران جديديان لم يستملا في لوحاته من قبل : الأول حروف الكتابة العربية ، التي استخدمها الفنان كمشخصات تتجاوز وتتجاوز مع العناصر البشرية ، والثاني الحصان . . لقد اقتحم عالمه طائرا كالبراق حاملا على ظهره المرأة العارية النائمة في استسلام وأصبح هذا الثنائي - المرأة والحصان - بطلين متلازمين في العديد من لوحاته في السبعينات ، محققين في نشوة ذات إيجاد جنسي لا يحيطه الحس ، إلا أنه يمكن أن نستشعر من داخل هذه النشوة وجود شبح غريب لم يظهر في أعماله من قبل إلا في لوحات القط الأسود . . وهو الموت . . قد يبدو ذلك من خلال إيماءات في غاية الرقة ، مثل نبات أجرد على حافة أفق صحراوي يتلاشى في المجهول ، بل لعله يبدو أيضا في جسم المرأة المستلقية على ظهر الحصان بعينها التسعينتين في ذمول وفزع ، وكأننا حين نبلغ ذروة النشوة نكون قد بلغنا في نفس الوقت حافة الموت !

ويذكرنا هذا بأعمال زملائه السرياليين من أعضاء جماعة الفن المعاصر في الأربعينات خاصة عبد الهادي الجزار ، حيث كان ميدانه الأساسي - الذي تمرد عليه حامد ندا حينذاك - هو الطبيعة البدائية والتواضع البشرية المجردة التي تولد من قلب الموت والموت الذي يترصص بالحياة ، وكان للمرأة والحصان أيضا دور هام في ذلك العالم . . أفكان حامد ندا طوال تلك السنين يطمر هذه الفكرة في أعماقه كي لا ترى النور ، حتى إذا مات رفيق صباه ونده العتيد الجزار ، وبلغ من العمر مرحلة النضج الفلسفي والإدراك لعنى الحياة ، انفطت البذرة المطمورة من مكمنها وأعلنت عن وجودها في طبقات لوحاته ؟ . .

لقد اكتسبت ألوانه في هذه المرحلة شفافية حزينة ، دون أن تخرج عن بانيته اللونية السابقة ، سوى أن اللون الأبيض صار هو اللون السائد في خلفيات اللوحات ، وأن خشونة الملابس أخذت تخف تدريجيا لتصبح أكثر نعومة ، مما يقربها من أعمال الفنان السريالي «ماجريت» ، ولعل

بينها أو مع الواقع . وتكتسب من خلال الحوار واجدث
أفاقا جديدة على كل المستويات ، بما فيها قضية الفن .

ومع ذلك ، فإن الحقيقة التي لا يمكن لأحد إنكارها ،
هى أن حامد ندا - بتجربته المتنوعة والخصبة - يعد خير
مثال على إمكان استقلال الفنان - المتمنى لمثل بلدنا - عن
المجتمعات الغربية ، يرغم أنه من أكثر فنانينا فهما
واستيعابا للتيارات الفنية فيها ، تلك التي بهرت وجذبت
وراءها الغالبية العظمى من الفنانين المصريين والعرب .

ولعل تمسكه باستقلاليته يرجع إلى عمق انتمائه إلى
أصالته الحضارية ، وإلى وقوفه على أرض صلبة من
الموهبة ، التي خلصته مبكرا من الشعور بالنقص أمام تلك
المجتمعات الغربية ، بالرغم من أنه عاش في بعضها فترة
من حياته .

القاهرة : عز الدين نجيب

اللوحات تصوير :

الفنان صبحى الشاروى

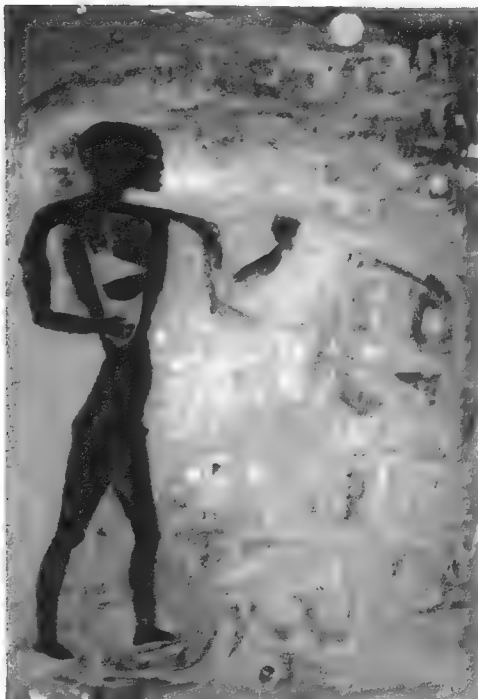
الأشكال في أماكنها الطبيعية ، يكسبها قوة بنائية جديدة
تعوض القيم الأخرى التي تحل عنها ، بالحس الدافئ
المتوهج بالحياة الذى يسود هذه اللوحات الصغيرة -
سواء بألوانه القوية الساخنة أو بخطوطه المتوترة السريعة أو
بلمعات فرشاته المرتعشة الرشيقة ، التي تلمس سطح
اللوحة بخفة وعفوية مشحونة بالانفعال . وهى لوحات
قد تغفر له بعض محاولاته التي تقترب من الفن السياحى
والدعائى التي أقدم على إنتاجها في السنوات الأخيرة
(لحسب أو لاخر !) ، هذا بالرغم من أنه لا يجد غضاضة
في أن ينتج فنا سياحيا طالما كان يتغنى بجمال بلده . (كما
صرح بهذا المعنى في مناقشة لأعماله جرت في العلم الماضى
بأثليج القاهرة !) .

وأيا ما كان أمر التزام حامد ندا الاجتماعي أو
الجمالى ، فإنه يعد - كما سبق القول في بداية المقال -
نموذجا لفنان العالم الثالث ، حتى بافتقاده للموضوح
الفكرى والنضج السياسى . . . فهو على أية حال جزء من
أزمة المثقفين في تلك البلدان ، التي تقتصر إلى المناخ
الديقراطي الراسخ الذى يولد تيارات فكرية تتحاور فيما



الفنان
حامد ندا
من الكشف عن أعماق الواقع
إلى البحث عن لغة جديدة



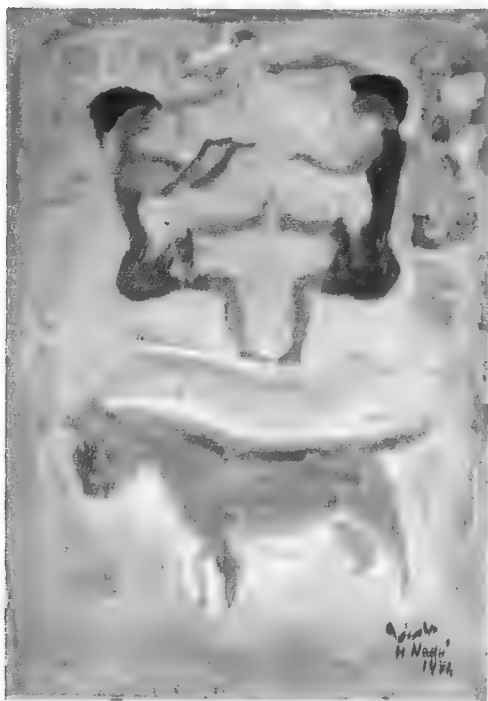


مسيرة التعمير

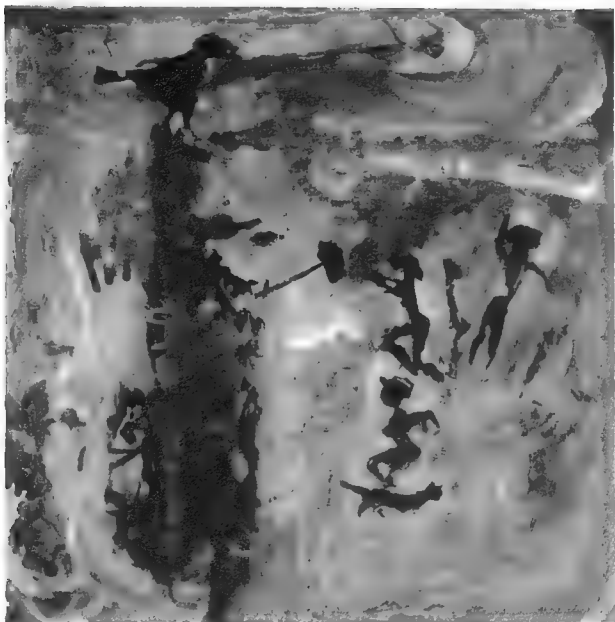




فرقة العزف الشعبي



مأورة



حديث



نوامتنان



الغلاف الأخير
الحلب في ضوء القمر



الغلاف الأمامي
حيول برية



كشاف مجلة إبداع لعام ١٩٨٣

كشف مجلة «إبداع»

لعام ١٩٨٣

هذا الكشف :

هذا هو كشف العام الأول من مجلة «إبداع» ، التي أصدرها الهيئة العامة للكتاب ، لتتم بها دور مجلة «فصول» المتخصصة في نشر الدراسات النقدية النظرية خاصة .

والدور الذي كرست مجلة «إبداع» صفحاتها له ، هو نشر الأعمال الإبداعية من شعر وقصة ومسرح ، المؤلف منها والمترجم ، والدراسات النقدية التطبيقية ، ونشر دراسات عن فن التصوير ، والفنانين التشكيليين ، مع صور لأعمالهم الفنية بالألوان .

وقد اختطت المجلة لنفسها سياسة انفتاح ثقافي لسائر الكتابات والأعمال الفنية الجيدة المستوى ، [في حدود أقصى المستطاع تديره والحصول عليه للنشر] ، من مصر ، ومن سائر أقطار العالم العربي ؛ وأيضاً ، انفتاح ثقافي على أدب ونقد ودراسات سائر الأجيال ، والمجلة بهذه السياسة ، تعبر عن موقف متحرر وقوي ، في إطار الثقافة ، تنفس به صدرها لسائر رؤى وأجيال الكتب والفنانين ، ولسائر الاتجاهات الأدبية والفنية .

وقد أملت «إبداع» ، وما تزال تأمل ، أن تحقق هذه الأهداف ، وتلك السياسة ، بعنا ثقافياً في الواقع الثقافي العربي الكاسد ، تفتح به آفاقاً لحرية العقل العربي المبدع ، في الرؤى ، والاتجاهات ، والأشكال ، وأن تفتح نوافذ الإبداع والنقد ، إلى أقصى حد مستطاع ، على حركات الواقع العربي الاجتماعية والثقافية ، وعلى الآداب والفنون العالمية . فالفكر يشق صورته وأشكاله ، يتبادل التأثير والتأثر مع حركة الواقع العربي ، والواقع العالمي ، في سائر المجالات . ولعلنا لا ننزهد إن قلنا : إن الفكر ، يشق صورته ورؤاه ، هو المقدمة الإنسانية الأولى ، المستخلصة من حركة الواقع ، والمؤثرة في تغييره بدور طليعي ورائد .

وفي ضوء هذه الأهداف ، وتلك السياسة ، استطاعت مجلة «إبداع» ، أن تضع اللبنات الأولى ، في تحقيق هذه الأهداف ، وخلال عام واحد ، ويؤكد هذا القول ، ذلك الرصد الذي يقدمه هذا الكشف للموضوعات التي نشرت في أعداد إبداع هذا العام ، وأسماه المؤلفين الذين أسهموا مشكورين ، وغير مأجورين أجراً يذكر ، في تحرير صفحات هذه المجلة بشعرهم ، وقصصهم ، ومسرحياتهم ، ومقالاتهم ، ودراساتهم النقدية التطبيقية ، والمجلة الأدبية ، أية مجلة ، هي في أول المطاف وخاتمة صدق وانعكاس للواقع الثقافي العربي ، جودة وامتنازاً ، أزمة ونضجاً .

على صفحات «إبداع» ، بدأت تشعب وتقل مطبوعات مجلات وكتيبات الماستر غير الدورية التي تصدر في حواصم الأقاليم المصرية والعربية ، في محاولة باتية لتغطية خيبة القنوات الطباعية الحديثة لنشر الإبداع العربي ، وعطاء الثقافة العربية ؛ قنوات المجلات الأدبية خاصة ، التي وقع ما يصدر منها في حية الحجر الثقيل والشلل والرؤوبى ، أو في هبوط المستوى وضعفه ، وفي كوارث الإخلاق والاحتجاب ، نتيجة للأحداث والسياسات العربية الراهنة .

وعلى صفحات «إبداع» ، نشر العشرات من أدباء ومتقني الأقاليم ، دون أن يكونوا بحاجة إلى الرحيل إلى القاهرة ، ليبحثوا لعطائهم الأدب عن منفذ للنشر ، وأسماه المؤلفين في هذا الكشف تؤكد هذه الحقيقة ، وتؤكد أيضاً أن المجلة اختطت لنفسها ، ونفذت بالفعل ، سياسة النشر ، لكل جيد من ألوان الإبداع

والدراسة ، لأكبر عدد من المؤلفين ، برغم حاجة المجلة ، أية مجلة ، لكي تنال ثقة قرائها بها ، إلى التركيز على النشر لأسماء معروفة ومعينة ، ولما رصيد من التقدير المسبق لدى قراء الأدب العربي ، ونحسب أن أحدا من الكتاب لم ينشر في هذه أكثر من خمس مرات في العام الواحد ، لكي يتيح الفرصة للنشر وللمتحقق لأكبر عدد من الكتاب ، حتى لمن لا يزال منهم في مرحلة التكوين الإبداعي والثقافي ، ولئن لا يزال بعد موهبة واحدة ، ينقصها الكثير من الخبرة والتمرس .

خلال عام نشرت إبداع على صفحاتها ٦٦ دراسة و١٢٣ قصيدة ، و١١٢ قصة ، و٢٧ متابعة نقدية ، و١١ مسرحية ، و١٢ مقالا عن فن التصوير ، والفنانين التشكيليين . وهذه المواد الأدبية والفنية تؤكد حقيقة أن مجلة إبداع ، تصدر في العدد الواحد عدة كتب في مجلة واحدة ، فهي تنشر في كل عدد : ١٠ قصائد ، و١٠ قصص ، و٥ دراسات ، ومسرحية واحدة ، ومقالا فنيا واحدا ، ومتابعتين نقديتين .

وخلال هذا العام كتب على صفحات إبداع من مصر والعالم العربي ٢٢٢ كاتبين ناقد وقصاص وشاعر وباحث .

وإذا كان ثمة ضعف أو أزمة ، في حقل من حقول الإبداع ، فقراءة ما نشر في المجلة تكشف أن أخطر أزمة في الإبداع العربي هي أزمة النقد ، تليها في درجة الحدة القصائد والمقطوعات الشعرية ، تليها المتابعات النقدية المتواضعة حتى الآن ، يليها التأليف العربي المسرحي ، وتكشف أن أفضل حقل أدبي ينال اهتماما من الكتاب ، هو حقل القصة ، فما تزال القصة ، على ما بها من عيوب ، وقلة الأصوات المنفردة فيها ، أفضل مستوى من سائر ألوان الإبداع العربي . ولعل ظواهر الضعف هذه ترجع إلى غيبة الحلم القومي ، وضعف الحماس الفردي للكاتب ليكتب ، والكسل العقلي عن بذل جهد إبداعي شاق عائلته جدد قليل ، في ظروف معيشية طاحنة ، تجعل الكاتب في صراع قاس بين حرصه على فنه ، وحرصه على حياته ، وحياة من يعول ، في أبسط مستوى إنساني لضرورات الحياة ، وتجعله يبحث له عن مسارب للعيش في الكتابات الإعلانية والصحفية التي فتحت أبوابها صحف ومجلات دول النفط العربية .

لكن ليس لنا سوى أن نأمل ، ونحاول الاستمرار في تحقيق رسالة الإبداع العربي في زماننا ، حتى أن تبعث ، ونحيا روح الإبداع العربي وترقى . وكل عام وأنتم بخير مع مزيد من العطاء الثقافي ، والإبداع الأدبي والفني .

وقد أعد كشف هذا العدد في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣» . والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيبا أبجديا حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبة أبجديا ، مع رمز الموضوع ورقمه كما ورد في الجدول «٢» .

«التحرير»

جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
٥	المتابعات النقدية مت	٣	المسرحية م	ش	١ - الشعر
٦	الفنون التشكيلية ف	٤	الدراسات د	ق	٢ - القصة

كشاف مجلة إبداع لسنة ١٩٨٣

(١) الموضوعات

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	سلسل
			١ - الشعر (١٢٣ قصيدة)	
٨	٥	جميل محمود عبد الرحمن	أحزان سيف بن ذي يزن	١
٩٦	١٠	سالم حقي	اعتذار	٢
٧٦	٣	محمد الشحات	أغنية إلى الوطن البعيد	٣
٤٧	١٠	أحمد عتر مصطفى	افتتاحية النار	٤
٥١	٧، ٦	محمد صالح	التي أعتق	٥
٢٦	٨	عبد السميع عمر زين الدين	إلى صلاح عبد الصبور (في ذكره الثانية)	٦
٧٠	١	فاروق جويطة	إلى نهر فقد تمرده	٧
٣٣	٨	عبد المنعم رمضان	أنا راحل في انتظارك	٨
١٤	٤	د . أحمد كمال زكي	أنا وأسيري والسلطان	٩
٣٣	٢	نصار عبد الله	أنا وأنت	١٠
٩٨	٤	إبراهيم أبو حجه	أنت أيها الرفيق	١١
٤٤	٤	محمد سليمان	انحناءات	١٢
٤٧	١	عبد اللطيف عبد الحليم	انطفاء	١٣
٧٠	٤	د . صابر عبد الدايم	إيقاع الزمن القادم	١٤
١١٠	١٠	عبد الستار سليم	البحث عن الشاعر	١٥
٨	١٢	محمد سليمان	بردية	١٦
١٠٩	٩	مصطفى بيومي	البشارة	١٧
٥٨	٣	إبراهيم شاهين	بكائية	١٨
٧٨	١٠	السيد محمد الخميس	بكائية	١٩
٦٨	٧، ٦	يوسف نوفل	بكائيات	٢٠

مسلل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢١	يبقى وبين البحر	عبد المنعم عواد يوسف	١١	٧٢
٢٢	تابوت الليل	أحمد مجاهد	٣	٨٣
٢٣	تجانس	محمد آدم	٤	٥٢
٢٤	تجربة في مختبر الرازي	محمد عادل سليمان	٤	١٠
٢٥	تجربة في اللوج	أحمد سويلم	٣	٢٨
٢٦	تداعيات سيف	عبد الفتاح شهاب الدين	٧٤٦	٧١
٢٧	تراثيل	عبد المنعم الانصارى	١	٦٨
٢٨	ترنيمة عن أسد	نجيب سرور	٩	٩
٢٩	تلوين	محمد آدم	١	٧٢
٣٠	التمساح والوردة	يسرى خيس	١	٤٦
٣١	تنويعات على لحن شرقى	سالم حقى	٨	٧٨
٣٢	تنويعات مع مقام الدهشة	عزت الطيرى	٣	٣٨
٣٣	توقعات على حواظ الزمن	محمد سليم الدسوقي	٨	٨٠
٣٤	الثقوب	أحمد سويلم	٧٤٦	٢٦
٣٥	ثلاث قصائد	محمد يوسف	٤	١٩
٣٦	جميع الورد	أحمد مرقضى عبده	٤	٦٦
٣٧	الجنون	أمل دنقل	٢	٤
٣٨	الجنون والبحر	أحمد سويلم	١	٣٠
٣٩	حب عرضه السموات والأرض	مجاهد عبد المنعم مجاهد	٢	٦٥
٤٠	الحب في إيريل	بييج اسماعيل	٥	٨٦
٤١	الحب لك	وفاء وجدى	١	٦٥
٤٢	حداد	محمد آدم	١٠	٨٥
٤٣	حدث عند بوابة المطار	عبد المنعم عواد يوسف	١٢	٥٨
٤٤	حكاية مبتورة إلى الذى لم يأت بعد	فوزى صالح	١١	٩٤
٤٥	الحياة في توابيت الذاكرة	عبد الستار سليم	٨	٨٢
٤٦	خمس صفحات من مذكرات مجنون	حسين على محمد	١٢	٧١
٤٧	الخنساء توصى بنيتها الأربعة	أحمد سويلم	١٢	١٥
٤٨	الخبول	أمل دنقل	١	٨
٤٩	دائرية	محمد سليمان	١٠	٥٨
٥٠	دعى صوب كل الجهات	عبد المنعم رمضان	٣	٤٨
٥١	الديك يبكى .. الديك يضحك	عل منصور	٤	٨٢
٥٢	الذكرى	عبد الرحمن عبد المولى	٩	١٠٤
٥٣	ذكرىاتى الحزينة والبحر	اسماعيل الوريث	٩	٥٢

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥٤	رحلة جديدة	عبد السميع عمر زين الدين	٩	٦٤
٥٥	الرحيل عن خطوط النار	عزت الطيرى	٥	٩٠
٥٦	رسالة إلى الأطفال الكبار	عبد السلام مصباح	١١	٢٦
٥٧	الرقص العجربى	السيد محمد الحميسى	٥	٣٦
٥٨	ريحانة والبحر	زين السقاف	٩	٤٤
٥٩	ساعتنا القديمة	عبد السميع زين الدين	٣	٤
٦٠	سألهم بيروت	أحمد فضل شبلول	١٢	٣٤
٦١	ستندباد يواجه التحدى	عبد الرحيم عمر	١	٤٠
٦٢	السيد	عبد الكريم السبعاولى	١١	٧٦
٦٣	السيف والظل	عبد الله السيد شرف	٢	٧٠
٦٤	سيناريو الحفل الأخير	حسين على محمد	٢	٧٦
٦٥	شادى	أحمد عنتر مصطفى	١٢	٢٨
٦٦	شاعر الحراب المدبية	فاروق شوشة	١٠	١٢
٦٧	شديد البرودة ليلا وصباحا	عبد الله السيد شرف	٧٠٦	٧٩
٦٨	صحائف الميلاد	نبيله ابو الليل	٥	٧٠
٦٩	صفحات من ذكريات الارتمال	وحيد المنطاولى	١١	٤٨
٧٠	صلاة العصر في الرواق الشرقى	عل ذو الفقار شاكر	٥	٩٦
٧١	الطمأنينة	كامل أيوب	١	٣٤
٧٢	طيرى العائد من فوهة الشمس	محمد مهران السيد	١	٥٨
٧٣	العشاء الأخير	كمال عمار	٤	١٨
٧٤	علاقة	محمد إبراهيم أبو سنه	٧٠٦	١٠
٧٥	على باب عيلة	مهدي بندق	١٠	٩٤
٧٦	عن التاريخ بين جبال الموت والحياة	نصار عبد الله	١	٤٣
٧٧	العودة ثانية من أطراف الاصابع	عبد العزيز المقلح	٨	١٠
٧٨	عيد ميلاد طفل	محمد أبو دومه	٣	٢١
٧٩	الغرق في بحر العطش	محمد زكريا عتاني	١٢	٨٨
٨٠	فاتحة الربيع المهاجر	محمد الطويل	١٠	٣٢
٨١	فصل من آلام شجرة بلا فروع	أحمد بلحاج آية وارهام	١١	٨٠
٨٢	الفصول الأربعة	محمد على الفقى	١١	٩٠
٨٣	في قطار الشرق البطيء	يسرى خميس	٧٠٦	٢٥
٨٤	في ليل التحدى	كامل سحافان	١٢	٢١
٨٥	القاع يخرج إلى السطح	فيصل جاسم	٤	٣٧
٨٦	قراءة من شرفات بيروت	محمود شلى	١١	٤٤

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
٢٤	٥	أحمد عتر مصطفى	قصائد عن حب قديم	٨٧
١١٨	٧، ٦	عبد الله الصيخان	كان اسمه خالد	٨٨
٦٣	٧، ٦	وائل حلمي هلال	كان لي في صدرك وطن	٨٩
٧٩	١	عبد المنعم رمضان	كتاب الخطط والوصايا وصحراء الخوف (الحاكم بأمر الله)	٩٠
٤٢	١٢	عبد المنعم رمضان	كتاب الرؤى	٩١
٦٥	١٢	السيد محمد الحميسى	لا تنتحري في عفى	٩٢
٣١	١٠	يسرى خيس	لا مرثيه	٩٣
١٦	١	فاروق شوشه	لأنك الوطن	٩٤
٥٣	٢	فتحي سعيد	لم أغن لك حبا	٩٥
٤٠	٢	كمال عمار	لوعادت كل حواسي الخمس	٩٦
٣٠	٢	فاروق شوشه	الليل والمشاق	٩٧
٤٥	١٠	عبد المنعم رمضان	الناثه	٩٨
٧٧	١٢	عبد الله السيد شرف	الجنون ووصايا الأجداد	٩٩
٤٠	٩	محمد صالح	محاولة	١٠٠
٥٨	٧	محمد فهيم سند	محاولة للتواصل	١٠١
١٤		حميد سعيد	محمد البقال	١٠٢
٥٦	١	أحمد عتر مصطفى	المرايا	١٠٣
٧	٥	عبد الوهاب البياتي	مرثية إلى خليل حاوي	١٠٤
٦٨	٩	وصفي صادق	مرثية إلى فرسان الظل	١٠٥
٦٩	١٠	محمد عادل سليمان	مرثية جبل البرزخ	١٠٦
٤٤	٥	فاروق شوشه	مضحك الملك	١٠٧
١٨	١٠	عبد العزيز المقالح	مقاطع من قصيدة القبر والخيول	١٠٨
١٤	١١	د . شكرى عياد	من ملحمة التكوين	١٠٩
١١١	١٠	اعتدال عثمان	الموت شعرا	١١٠
٣٦	١٢	عصام العراقي	الموت في المساء	١١١
٥٥	٨	السيد محمد الحميسى	الموت في وهج الشمس	١١٢
٥٨	٨	جميل محمود عبد الرحمن	الموت وجه العملة الوحيد	١١٣
٨٢	٧، ٦	إبراهيم رضوان	الموت والفاروس الأعرج	١١٤
٣٤	١٠	أحمد طه	موقفان	١١٤
١٧	٥	نصار عبد الله	الناس والقوارير	١١٦
١٥	١	صقر الهاشمي	نسخ الحياة	١١٧

مجلد	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١١٨	نشيد	د. شكري عياد	١	٢٤
١١٩	النورس	ماجدة بركة	١١	٩٥
١٢٠	هروب	ناجي عبد اللطيف	٧٠٦	٩٧
١٢١	هناك وعيناك الوجود	أحمد كمال زكي	٨	٢٣
١٢٢	الوصية الأخيرة لسبارتاكوس	عزت عبد الوهاب	١٠	١١٢
١٢٣	يبقى للعشاء الحلم	حسين علي محمد	٨	٧٤

٢ - القصص (١١٢ قصة)

١	أربعماء التذکر الأخير	مفي حلمي	٥	٢٨
٢	الأستاذ رشاد	محمد خليل	٤	١٠٤
٣	استحالة سقوط المطر	سناء البيسي	٢	٤٦
٤	اسمه أحمد	جمال عبد المقصود	٧٠٦	١٠١
٥	أشباح النهار	سوريال عبد الملك	١٢	٦٦
٦	أشياء جميلة لصباح الموت	مرسى سلطان	٣	١٠٢
٧	أضواء الظل	نعمات البحري	٩	١٠٢
٨	أقدام العصافير على الرمل	إدوار الحراطين	٣	٥٢
٩	أمام بوابات القمع	محمد المخزنجي	١١	٤٠
١٠	أنت أيضا ترنح	فتحى سلامه	١	٤٤
١١	إنه يشبهك تماما	صلاح السيد	٤	٧٨
١٢	البحث في الأوراق القديمة	مصطفى نصر	٤	٥٥
١٣	البحر	جميل عطية إبراهيم	٢	٥٠
١٤	برتقالة زرقاء	إدريس الصغير	٩	٤٢
١٥	البكاء في الطريق العام	جمال عبد المقصود	٢	٧٨
١٦	بلاغ عن مقتل البهجة	رجب سعد	٤	٤٠
١٧	البورتريه	شمس الدين موسى	١١	٧٨
١٨	بيت ابيض النوبه	إبراهيم فهمي	٨	٣٠
١٩	تقاطعات	سعد الدين حسن	٢	٨٢
٢٠	تنويعات على الزمن المتغير	جهاد عبد الجبار الكبيسي	٢	٦٦
٢١	التوحد	صلاح عبد السيد	١٢	٧٤
٢٢	الثالث	سامي فريد	٥	٨٨
٢٣	ثوره	سيزا قاسم	٥	٨٥
٢٤	الجبانه	محمد مستجاب	١	٦٠
٢٥	الجدران	زكريا السيد عيد	٨	٢٤

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
١٢	٨	فاروق خورشيد	جنازته مجهولة في بردية مسروقة	٢٦
٥٠	٥	سحر توفيق	الجهات الأربع	٢٧
٧٠	٩	على ماهر إبراهيم	الحادث	٢٨
٩١	٢	عبد الحكيم فهم	حادث في مالاى كامب	٢٩
٤٦	٥	سكينة فؤاد	حدث في بيت الراحه	٣٠
٣٧	١٢	جمال عفيفى	للحزن بقية	٣١
٧٢	٢	رمسيس لبيب	الحصار في صندوق مغلق	٣٢
١٨	٩	سعيد الكفراوى	حكاية الغلام وصاحب صندوق الدنيا	٣٣
٢٤	٣	محمد حمزه العزوى	حكاية الفلاح الفالح . . وكيف أضاع أرضه وبقوته	٣٤
٧٢	٤	شمس الدين موسى	حلم العجوز	٣٥
٩٢	٣	عمود الوردانى	حلم النهار والليل	٣٦
١٩	١١	فاروق خورشيد	حلوان	٣٧
١٨	١٢	عدلى فرج مصطفى	هزة باع الفاس	٣٨
١٠	١٢	أحمد الشيخ	الحنان الصيفى	٣٩
١٠٦	٩	عبد الحميد سليم	حياة جديدة	٤٠
٥٦	١٢	منار حسن فتح الباب	الختاشيم	٤١
١٢	٩	إنعام كجه جـ	الدييب	٤٢
٧٨	٥	عبد الحكيم فهم	الدرب المطروق	٤٣
٥٤	٩	سامى فريد	رائحة البحر	٤٤
٤٦	٩	أسامه أنور عكاشه	رحلة الطائر الخرافى	٤٥
٤٩	٤	جار النهى الحلوى	الرحيل مجذول من الخوص	٤٦
٢٣	٥	محمد المخزنجى	الرجل بالشارب والبيونة	٤٧
١١٢	٧، ٦	على ماهر إبراهيم	رجل عجوز له جناحان كبيران (مترجمة)	٤٨
٤٦	١١	سحر توفيق	الرغبة في الموت وفى الأشياء الأخرى	٤٩
٧٦	٨	أحمد ربيع الأسوانى	الركض	٥٠
٣٦	٧، ٦	أحمد الشيخ	الزائرة	٥١
٧٢	٥	على عيد	زمن الفيضان	٥٢
٨٤	٢	محمد مصطفى الفيل	الساتر	٥٣
١١	١	فاروق خورشيد	السقف	٥٤
٤٥	٨	لطفي عبد الرحيم	سقوط الراس الخضره	٥٥
٤٢	٢	بهاء طاهر	سننم	٥٦
٢٠	٨	سمير رمزى المتزلاوى	سوق السمك	٥٧

مسلل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥٨	السيد س	نجيب محفوظ	٧٠٦	٤
٥٩	شمس بديلة	منى حلمى	١١	٨٨
٦٠	الشیطان	سليمان فياض	٥	١٨
٦١	الصبي فوق الجسر	سعيد الكفرأوى	٤	٢٢
٦٢	صورة شخصية	عمود حنفى	٨	٥٦
٦٣	طفل الطين	يوسف أبوريه	٥	٣٥
٦٤	الطفل والقطة	حنى سيد لبيب	١١	٩٢
٦٥	الظلال	سامى فريد	١	٤٨
٦٦	عبارة مكتوبة بالأحمر	أنور عبد اللطيف	٩	١٠٠
٦٧	عصر الحديد الحردة	محمد المنسى قنديل	١١	٥١
٦٨	المعطاء الأخضر	فاروق خورشيد	٤	٤
٦٩	علة الزاهد (مترجمة)	فؤاد كامل	٥	٧٤
٧٠	على دكة خشبية صغيرة فى باريس	منى رجب	٧٠٦	٤٨
٧١	العودة من داخل الرأس	عبد الفتاح رزق	٧٠٦	٩٨
٧٢	عينا كلب أزرق	شوقى فهم	١	١٢١
٧٣	الغريبان	إبراهيم عبد المجيد	٢	٦٠
٧٤	الفأر الترويحى	نجيب محفوظ	٥	٤
٧٥	الفتاة التى جاءت تحت المطر	يوسف القعيد	٣	٦٠
٧٦	فريدة وتوحيده	بدر الديب	٣	٨٤
٧٧	فساد الأرق	على ماهر إبراهيم	١٢	٨٦
٧٨	القادمون	مرعى مذكور	٨	٦٠
٧٩	قبل السقوط	إدوار الخراط	١	١٨
٨٠	القطار ذو الغلاف الأزرق	عبد جبير	١	٢٨
٨١	قبولة الثلاثة	عبد الحكيم فهم	١	١١٦
٨٢	كانت أياما جميلة	أحمد دسوقى	١٢	٦٠
٨٣	الكبار والصغار	مرعى مذكور	١١	٩٦
٨٤	الكلام المباح	سناء البيسى	٤	١٢
٨٥	كل الأنهار	فاروق خورشيد	٢	٣٤
٨٦	لا أستطيع الليلة	منى حلمى	٣	٧٨
٨٧	اللغز	عمود حنفى	١٢	٣٢
٨٨	ماحدث لما اتخذت التصعلك حرفة	على حامد	٩	٨٤
٨٩	مأساة الفحم	إبراهيم أصلان	٢	٥٤
٩٠	متواليات التقهقر	معصوم مرزوق	٨	٨٣

العدد	الصفحة	المؤلف	الموضوع	مستل
٩٠	١٢	حسنى محمد بدوى	محاضرات فى ثلاث ورقات	٩١
١٧	٩	محمد المخزنجى	محل الأترناوى	٩٢
٣٦	١	أحمد الشيخ	المراقب	٩٣
١١٠	٥	فتحى الإيبارى	المزلقان	٩٤
١٠	٣	سليمان فياض	المسلسل	٩٥
٦٤	٧،٦	محمد سليمان	المطاردة	٩٦
٩٤	٧،٦	فؤاد قنديل	مقام الشيخ	٩٧
٧٢	٣	نبيل نعم	النماة	٩٨
٣٠	٣	جمال الغيطانى	من التجليات : موقف التأهب ، وموقف الظما	٩٩
٧٤	١١	يوسف أبورية	١٠٠ المنسية	
٦٩	١١	فؤاد حجازى	١٠١ منية أبو العجايب	
٦٦	١	طلعت فهمى	١٠٢ المهان	
٦٨	٤	نادية كامل	١٠٣ الموكب	
١٢٠	٧،٦	حسين على حسين	١٠٤ نهار المقبيرة	
١٠٤	٢	محمود حنفى	١٠٥ المهجر	
٣٣	١	محمد المخزنجى	١٠٦ هذه اللحظة	
٨	٢	يوسف إدريس	١٠٧ هل العتب على النظر	
٨٤	٧،٦	سعد الدين حسن	١٠٨ وداعا لشجرة الكافور . . وداعا لليبسين	
١٨	٧،٦	مجيد طوبيا	١٠٩ وصاح الديك العبيط	
٨٠	٧،٦	فريدة الشوباشى	١١٠ وهم	
٦٦	٩	اعتدال عثمان	١١١ يوم توقف الجنون	
٥٠	١	خيرى شلى	١١٢ يوم خيس	
٣ - المسرحية (١١ مسرحية)				
١٠٩	١١	ترجمة : فتحى العشرى	١ اتجاه ممنوع . .	
١٠٦	٤	محفوظ عبد الرحمن	٢ احذروا	
١٠٠	١٢	ترجمة : د . إبراهيم حماده	٣ أقتنم الملائكة	
٨٩	١	محمد أبو العلا السلامونى	٤ تحت التهديد	
١٠٧	٢	د . عبد الغفار مكاوى	٥ الحمار والمرأة	
٩٨	٨	ترجمة : عبد الحكيم فهمى	٦ الطلبة الحريريه	
١٠٥	٣	الفريد فرج	٧ العين السحرية	

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨	الملكمة والمجنون	د . أنس داود	١	٧٣
٩	النحيف والبدین	ترجمة : محمود فکری عبد السمیع	٥	٩٨
١٠	نداء الى رجال ونساء امريکا	ترجمة : فؤاد سعید	٩	١١٦
١١	هروب في ضوء القمر	ترجمة : فؤاد سعید	٧٠٦	١٢٩
٤ - الدراسات (٦٦ دراسة)				
١	آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل	اعتماد عبد العزيز	١٠	١١٤
٢	إبداع . . في مرآة النقد	د . محمود الربيعي	٧٠٦	٢٨
٣	أدهم الشرقاوي بين الواقع والتاريخ	محمد حسين هلال	١٢	٤٨
٤	أقانيم الشعر عند أمل دنقل	مدحت الجيار	١٠	٨٩
٥	اقتلها . . والميلاد على حافة اليأس	د . صبري حافظ	٣	١٢
٦	إلى حبيبتة الحجلول	د . ماهر شفيق فريد	٧٠٦	٧٢
٧	أمل دنقل	سامي خشبة	١٠	٤
٨	أمل دنقل وأنشودة البساطة	د . عبد العزيز المقالح	١٠	٢١
٩	الإنسان والزمن والشعر	د . إبراهيم عبد الرحمن	٥	٣٨
١٠	انكسار البطل في «دعاء وطن»	د . محمد عويس محمد	٤	٢٦
١١	أوراق من الطفولة والصبا	د . سلامة آدم	١٠	٨
١٢	إعزى ماداتش والمسرح المعزى	محمد أبو دومة	٩	٨٧
١٣	بحر الخب في الشعر الحر	د . أحمد مستجير	١١	٨٢
١٤	البحر موعدا	د . عبد القادر القط	٢	١٣
١٥	جائزة نوبل وماركيز : تقرير وصفي	د . صبري حافظ	١	١٠٣
١٦	حصاد عام	د . عبد القادر القط	١٢	٤
١٧	حصاد العین المأدنة (دراسة)	د . صبري حافظ	٩	٢٣
١٨	في أقاصيص يحيى حقي	اعتدال عثمان	١	٨٣
١٩	الحضور والغياب (في شعر صلاح عبد الصبور)	وليد منير	٤	١٠٠
٢٠	حول مسألة الغموض في القصيدة العربية	فؤاد كامل	١٢	٢٢
٢١	خواطر حول قصيدة الرحلة إلى الحضارة في : عصفور من الشرق	د . ناجي نجيب	٤	٥٨
٢٢	رحلة في المدن الحجرية	د . شفيق السيد	٨	٦٢
٢٣	رسوم على الحائط	بدر توفيق	٥	٩٢
٢٤	الرمز والبناء في قصيدة «الخيلول»	د . أحمد درويش	١٠	٧٢

٢٥	روائي الربع الأخير من القرن	١	١١٠	على شلش
	يفوز بجائزة نوبل			
٢٦	رواية مجهولة لأديب منسى	٤	٨٤	على شلش
٢٧	دراسة أسلوبية : الزمن الشعري	١٠	٦١	د . طه وادى
	في قصيدة «الخيل»			
٢٨	شاعر يرثى شاعرا	٣	٩٦	د . ماهر شفيق فريد
٢٩	شاعر اليقين القومي (رؤية شخصية)	١٠	١٥	فاروق شوشة
٣٠	الشخصية المحورية في روايات :	٥	١٢	د . عبد القادر القط
	مجيد طوبيا			
٣١	الشعر والمسرحية الشاملة	١١	٤	د . عبد القادر القط
٣٢	طه حسين روايتيا في دهاء الكروان	١١	٣١	بدر الديب
٣٣	المعتمد بن عباد وعبد الوهاب البياتي	٩	٥٦	د . حامد أبو أحمد
	في طبقات إسبانية			
٣٤	الفارس الذى رحل	١٠	٩٨	حسين عيّد
٣٥	قراءة في قصيدة «زهرة»	١٠	٨٠	د . فدوى ماطى - دوجلاس
٣٦	قراءة النهاية : مخجل إلى قصائد	١٠	٣٦	أحمد طه
	الموت في أوراق الغرفة رقم (٨)			
٣٧	كائنات الطبيعة والدلالة البشرية	١٠	٥١	د . نصار عبد الله
	في أوراق الغرفة رقم (٨)			
٣٨	كتابة التكريس في المسرح المغربي (١)	٨	٨٦	عبد الرحمن بن زيدان
٣٩	كتابة التكريس في المسرح المغربي (٢)	٩	٧٢	عبد الرحمن بن زيدان
	ظاهرة مسرح المهاجرين			
٤٠	كتابان عن الزيات والرسالة	٧٠٦	١٢٢	على شلش
٤١	الكناية والرمز في قصص عبد الله الطوخى	٧٠٦	١٢	د . عبد القادر القط
٤٢	مائة عام من العزلة وملاحم الرواية	٧٠٦	١٠٤	على ماهر إبراهيم
	الجديدة في أمريكا اللاتينية			
٤٣	محمود دياب	١١	٧٧	سامى خشبة
٤٤	الرايا المتجاورة	٧٠٦	٥٢	محمد بدوى
٤٥	المرأة في شعر البياتي	٨	٤٨	أحمد سويلم
٤٦	مسألة الأجيال بين الستينيات والسبعينيات	٩	٤	سامى خشبة
٤٧	المسلسل التلفزيوني بين الضرورة والفن	٨	٤	د . عبد القادر القط
٤٨	المشى على الصراط	٥	١١٤	يوسف الشارونى

مسلل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤٩	من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة	فدوى مالمى دوجلاس	٧٠٦	٨٦
٥٠	من رسائل القراء	د . عبد القادر القط	١١	٩٨
٥١	من رسائل القراء	سليمان فياض	١٢	٩٦
٥٢	موسيقى الشعر والأرقام	د . أحمد مستجير	٧٠٦	٤٠
٥٣	نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل	د . عبد الحميد ابراهيم	١١	٦١
٥٤	نحن على الطريق	د . علي الجديدي	٥	٦٣
٥٥	النيل في شعر أمل دنقل	سمير القليل	١٢	٧٨
٥٦	نغمات وجودية في رواية مصرية	فؤاد كامل	٣	٦٤
٥٧	هذا الضاحك المضحك من شدة الحزن	فتحي العشري	٤	٤٦
٥٨	هذه المجلة	د . عبد القادر القط	١	٤
٥٩	هوية الأقصوصة ومنهجية القراءة النقدية	د . صبرى حافظ	٨	٣٦
٦٠	يحيى حقى مبدعا	د . مصرى عبد الحميد حنوره	٣	٤٠
٦١	يحيى حقى والشخصية الصعيدية	د . عبد الحميد ابراهيم	٢	٩٠
٥ - المتابعات النقدية (٢٧ متابعة)				
١.	إلياس كاتيتى الفائز بجائزة نوبل	محمد قاسم	٨	١٢٠
٢	البحث عن بندقية	السيد الهبيان	٢	١٢٢
٣	حدث في رحلة الخريف	د . السعيد الورقى	٩	١١٢
٤	الحلم الآن في مسرح السيد حافظ	زكريا عبد الجواد	٣	١١٧
٥	حول رواية تحريك القلب	توفيق حنا	٢	١١٦
٦	داخل الكابينة : لمحمد الجمل	د . السعيد الورقى	٤	١٢٣
٧	الدموع لا تسمع الأحزان	بركسام رمضان	١٢	١١٦
٨	دوريس ليسنج وعصر المرأة المشوهة	محمد قاسم	٣	١٢٠
٩	الرؤية الاجتماعية في شعر محمود حسن اسماعيل	د . صابر عبد الدايم	٨	١١٠
١٠	الرحيل في قصص ليلى العثمان	السيد الهبيان	٣	١١٤
١١	الرواية المصرية في اكسفورد	د . عبد الحميد ابراهيم	١٢	١١٢
١٢	الشركاء (رواية مصطفى نصر)	د . عبد العزيز شرف	٨	١١٩
١٣	صراع خارج اللعبة . . ورحلة الى عالم النور	د . فردوس الهنساوى	١١	١٠٥
١٤	عبر الليل ونحو النهار	أحمد عبد الرازق أبو العلا	٣	١١٩
١٥	العنف واللأ مبالاة في قصص أحمد الشيخ	شاكر عبد الحميد سليمان	٣	١١٥

مستطبل	الموضوع	المؤلف	المعد	الصفحة
١٦	العودة إلى الحب	د . السعيد الورقى	١	١٢٤
١٧	عودة يوليسيز فى ديوان الحمى	رايح لطفى جمعة	٩	١١٠
١٨	عين سمكة	السيد الهيمان	١	١٢٦
١٩	قراءة فى رواية «الباهره»	محسن جواد	١٢	١١٧
٢٠	قراءة فى رواية «مالك الحزين»	حسين عيد	١١	١٠٢
٢١	قراءة فى المسرح الشعرى عند عبد الرحمن الشرقاوى	مصطفى عبد الغنى	٨	١١٥
٢٢	القصة الواقعية فى قصص يوسف القعيد	شاكر عبد الحميد سليمان	٤	١١٨
٢٣	ليلة العشق والدم	شوقى فهميم	١	١٢٨
٢٤	محاولات درامية	سمير العصفورى	٢	١٢٠
٢٥	محاولات فى القصة القصيرة : النباش فى الذاكرة	السيد الهيمان	٤	١١٩
٢٦	مجنون الورد	سهام بيومى	٢	١٢٤
٢٧	نوبة شجاعة فى مسرح المنصورة القومى	عبد العال سعد	٩	١١٤
٦ - الفن التشيكلى (١٢ مقالا)				
١	إنجى أفلاطون والبحث عن الجذور	محمود بقشيش	١١	١٢٣
٢	حسين بيكار . . رسم بالكلمات	د . نعيم عطية	٣	١٢٣
٣	راغب عياد/ آخر جيل الفنانين الرواد	بدر الدين أبو غازى	١	١٢٩
٤	سميد الوتيرى ولوحة الكلیم	د . نعيم عطية	١٢	١٢٣
٥	صبرى منصور وذكريات القرية	عمود بقشيش	٩	١٢٤
٦	صلاح طاهر وعالم إبداعه	بدر الدين أبو غازى	٨	١٢٦
٧	عالم الفنان : ممدوح عمار	محمود بقشيش	٤	١٢٥
٨	العيد الماسى لمدرسة الفنون الجميلة	بدر الدين أبو غازى	٥	١٢٥
٩	لوحتا الغلاف (تصوير وتعليق)	صبيحى الشارونى	٨	١٢٣
١٠	لوحتا الغلاف (تصوير وتعليق)	صبيحى الشارونى	١٢	١٢٠
١١	محمود سعيد أول مصور فى تاريخ مصر الحديثة	محمد صدقى الجباينجى	٢	١٢٥
١٢	الوشاحى وكتله المتعطشة للحرية	عز الدين نجيب	١٠	١٢٤

جدول (٣)

المؤلفون (٢٢٢ كتاباً)

المؤلف	المسلسل
ابراهيم ابو حجي	١
د. ابراهيم حمادة	٣
ابراهيم رضوان	٤
ابراهيم شاهين	٥
ابراهيم اصلان	٦
د. إبراهيم عبد الرحمن	٦
ابراهيم عبد المجيد	٧
ابراهيم فهمي	٨
احمد بلحاح ايه وارهام	٩
احمد دسوقي	١٠
د. احمد درويش	١١
احمد ربيع الاسواني	١٢
احمد سويلم	١٣
احمد الشيخ	١٤
احمد طه	١٥
احمد عنتر مصطفى	١٦
احمد فضل شبلول	١٧
د. احمد كمال زكي	١٨
احمد مجاهد	١٩
احمد مرتضى عبده	٢٠
د. احمد مستجير	٢١
احمد عبد الرازق ابو العلا	٢٢
إدريس الصغير	٢٣
ادوار الحراط	٢٤
أسامة أنور عكاشة	٢٥
اسماعيل الورث	٢٦
اعتدال عثمان	٢٧
اعتماد عبد العزيز	٢٨
الفريد فرج	٢٩
امل دنقل	٣٠
د. أنس دواد	٣١
ش ١١	
م ٣	
ش ١١٤	
ش ١٨	
ق ٨٩	
د ٩	
ق ٧٣	
ق ١٨	
ش ٨١	
ق ٨١	
د ٢٤	
ق ٥٠	
ش ٢٥ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ د	
ق ٣٩ ، ٥١ ، ٩٣	
ش ١١٥ ، ٣٦ د	
ش ٤ ، ٦٥ ، ٨٧ ، ١٠٣	
ش ٦٠	
ش ٩ ، ١٢١	
ش ٢٢	
ش ٣٦	
د ١٣ ، ٥٢	
ش ١٤	
ق ١٤	
ق ٨ ، ٧٩	
ق ٤٥	
ش ٥٣	
د ١٨ ش ١١٠ ، ق ١١١	
د ١	
م ٧	
ش ٣٧ ، ٤٨	
م ٨	

المؤلف	الرمز	مسل
انعام كجوة جى	ق ٤٢	٣٢
انور عبد اللطيف	ق ٦٦	٣٣
بلر توفيق	د ٢٣	٣٤
بلر الديب	ق ٧٦	٣٥
بلر الدين ابو غازى	ف ٣ ، ٦ ، ٨	٣٦
بركسام رمضان	مت ٧	٣٧
بهاء طاهر	ق ٥٦	٣٨
بويج اسماعيل	ش ٤٠	٣٩
توفيق حنا	مت ٥	٤٠
جار النبی الخلو	ق ٤٦	٤١
جمال عبد المقصود	ق ٤ ، ١٥	٤٢
جمال عفيفى	ق ٣١	٤٣
جمال النيطاقى	ق ٩٩	٤٤
جميل عطية ابراهيم	ق ١٣	٤٥
جميل محمود عبد الرحمن	ش ١ ، ١١٣	٤٦
جهاد عبد الجبار الكيسى	ق ٢٠	٤٧
د. حامد ابواحمد	د ٣٣	٤٨
حسنى سيد لبيب	ق ٦٤	٤٩
حسنى محمد بلوى	ق ٩١	٥٠
حسين على حسين	ق ١٠٤	٥١
حسين على محمد	ش ٤٦ ، ٦٤ ، ١٢٣	٥٢
حسن عید	د ٣٤ ، ت ٢٠	٥٣
حميد سعيد	ش ١٠٢	٥٤
خيري شامى	ق ١١٢	٥٥
رابع لطفى جمعه	مت ١٧	٥٦
رجب سعد	ق ١٦	٥٧
زكريا السيد عيد	ق ٢٥	٥٨
زكريا عبد الجواد	مت ٤	٥٩
رمسيس لبيب	ق ٣٢	٦٠
زين السقاف	ش ٥٨	٦١
سامى خشبه	د ٧ ، ٤٣ ، ٤٦	٦٢
سامى فريد	ق ٢٢ ، ٤٤ ، ٦٥	٦٣
سالم حقى	ش ٣١ ، ٧	٦٤
سحر توفيق	ق ٢٧ ، ٤٩	٦٥
سمعد الدين حسن	ق ١٩ ، ١٠٨	٦٦
سعيد الكفراوى	ق ٣٣ ، ٦١	٦٧

مسلل	المؤلف	الرمز
٦٨	د. السعيد الورقي	مت ٣ ، ٦ ، ١٦
٦٩	سكينة فؤاد	ق ٣٠
٧٠	د. سلامة ادم	١١ د
٧١	سليمان فياض	ق ٩٥ ، ٦٠ د ٥١
٧٢	سمير رمزي المتزلاوي	ق ٥٧
٧٣	سمير المصغوري	مت ٢٤
٧٤	سمير القيل	د ٥٥
٧٥	سناء البيسي	ق ٣ ، ٨٤
٧٦	سهام بيومي	مت ٢٦
٧٧	سوريال عبد الملك	ق ٥
٧٨	السيد عماد الحميسي	ش ٥٧ ، ١١٢ ، ١٩ ، ٩٢
٧٩	السيد الهبيان	مت ١٨ ، ٢ ، ١٠ ، ٢٥
٨٠	سيزا قاسم	ق ٢٣
٨١	شاكر عبد الحميد سليمان	مت ١٥ ، ٣٢
٨٢	د. شفيق السيد	د ٢٢
٨٣	د. شكرى عياد	ش ١١٨ ، ١٠٩
٨٤	شمس الدين موسى	ق ٣٥ ، ١٧
٨٥	شوقي فهمي	ق ٧٢ مت ٢٣
٨٦	د. صابر عبد الدايم	ش ١٤ ، مت ٩
٨٧	د. صبرى حافظ	د ١٥ ، ٥ ، ٥٩ ، ١٧
٨٨	صبحي الشاروني	ف ٩ ، ١٠
٨٩	صقر الهاشمي	ش ١١٧
٩٠	صلاح عيد السيد	ق ١١ ، ٢١
٩١	طلعت فهمي	ق ١٠٢
٩٢	د. طه وادى	د ٢٧
٩٣	عبد الحكيم فهمي	ق ٨١ ، ٢٩ ، ٤٣
٩٤	د. عبد الحميد ابراهيم	د ٦١ ، ٥٣ مت ١١
٩٥	عبد الحميد سليم	ق ٤٠
٩٦	د. الرحمن بن زيدان	د ٣٨ ، ٣٩
٩٧	د. الرحمن عبد المولى	ش ٥٢
٩٨	عبد الرحيم عمر	ش ٦١
٩٩	عبد الستار سليم	ش ٤٥ ، ١٥
١٠٠	عبد السميع عمر زين العابدين	ش ٥٩ ، ٦ ، ٥٤
١٠١	عبد السلام مصباح	ش ٥٦
١٠٢	عبد العال سعد	مت ٢٧

المؤلف	الرمز	مسلسل
د. عبد العزيز شرف	مت ١٢	١٠٣
د. عبد العزيز المقالح	ش ٧٧ ، ٧٥ ش ١٠٨	١٠٤
د. عبد الفقار مكاوي	م ٥	١٠٥
عبد الفتاح رزق	ق ٧١	١٠٦
د. عبد القادر القط	د ١٤٤ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٨	١٠٧
عبد الكريم السبعاوي	ش ٦٢	١٠٨
عبد اللطيف عبد الحليم	ش ١٣	١٠٩
عبد الله السيد شرف	ش ٦٣	١١٠
عبد الله الصيخان	ش ٨٨	١١١
عبد الفتاح شهاب الدين	ش ٢٦	١١٢
عبد المنعم الانصاري	ش ٢٧	١١٣
عبد المنعم رمضان	ش ٩٠ ، ٥٠ ، ٨ ، ٩٨ ، ٩١	١١٤
عبد المنعم عواد يوسف	ش ٢١	١١٥
عبد جبير	ق ٨٠	١١٦
عبد الوهاب البياتي	ش ١٠٤	١١٧
عبدلئيل فرج مصطفى	ق ٣٨	١١٨
عز الدين نجيب	ف ١٢	١١٩
عزت الطيري	ش ٣٣ ، ٥٥	١٢٠
عزت عبد الوهاب	ش ١٢٢	١٢١
عصام العراقي	ش ١١١	١٢٢
علي حامد	ق ٨٨	١٢٣
د. علي الحنيدي	د ٥٤	١٢٤
علي ذو الفقار شاكر	ش ٧٠	١٢٥
علي شلش	د ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٠	١٢٦
علي عيد	ق ٥٢	١٢٧
علي ماهر ابراهيم	ق ٤٨ د ٤٢ ق ٢٨ ، ٧٧	١٢٨
علي منصور	ش ٥١	١٢٩
فؤاد حجازي	ق ١٠١	١٣٠
فؤاد سعيد	م ١٠ ، ١١	١٣١
فؤاد قنديل	ق ٩٧	١٣٢
فؤاد كامل	د ٥٦ ، ٢٠ ق ٦٩	١٣٣
فاروق جويده	ش ٧	١٣٤
فاروق خورشيد	ق ٢٦ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٦٨	١٣٥
فاروق شوشه	ش ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ٦٦ ، ٢٩	١٣٦
فتحى الإيباري	ق ٩٤	١٣٧
فتحى سعيد	ش ٩٥	١٣٨

المؤلف	الرمز	مسلسل
فتحي سلامة	ق ١٠	١٣٩
فتحي العشري	د ٥٧٧ م	١٤٠
فلوى مالطى دوجلاس	د ٤٩٥ ، ٣٥	١٤١
د. فردوس البهنساوى	مت ١٣	١٤٢
فريدة الشوباشى	ق ١١٠	١٤٣
فوزى صالح	ش ٤٤	١٤٤
فيصل جاسم	ش ٨٥	١٤٥
كامل ايوب	ش ٧١	١٤٦
د. كامل سحفان	ش ٨٤	١٤٧
كمال عمار	ش ٩٦ ، ٧٣	١٤٨
لطفى عبد الرحيم	ق ٥٥	١٤٩
ماجده بركة	س ١١٩	١٥٠
د. ماهر شفيق فريد	د ٢٠٦ ، ٦	١٥١
مجيد طوبيا	ق ١٠٩	١٥٢
مجاهد عبد المنعم مجاهد	ش ٣٩	١٥٣
محسن جواد	د ١٩	١٥٤
محفوظ عبد الرحمن	م ٢	١٥٥
محمد آدم	ش ٢٩ ، ٢٣ ، ٤٢	١٥٦
محمد ابراهيم أبو سنه	ش ٧٤	١٥٧
محمد أبو دومه	ش ٧٨ ، ١٢	١٥٨
محمد ابو العلا السلاموزي	م ٤	١٥٩
محمد بدوى	د ٤٤	١٦٠
محمد حسين هلال	د ٣	١٦١
محمد حمزه العزوي	ق ٣٤	١٦١
محمد خليل	ن ٢	١٦٣
محمد زكريا عنان	ش ٧٩	١٦٤
محمد سليم الدسوقي	ش ٣٢	١٦٥
محمد سليمان (شاعر)	ش ١٢ ، ١٦ ، ٤٩	١٦٧
محمد سليمان (قصاص)	ق ٩٦	١٦٨
محمد الشحات	ش ٣	١٦٩
محمد صالح	س ٥ ، ١٠٠	١٧٠
محمد صدقي الجياخنجي	ف ١١	١٧١
محمد الطوير	ش ٨٠	١٧٢
محمد عادل سليمان	ش ٢٤ ، ١٠٦	١٧٣
محمد على الفقي	ش ٨٢	١٧٤

المؤلف	المسلسل	الرمز
محمد فهمي سند	١٧٥	ش ١٠١
د. محمد عويس محمد	١٧٦	د ١٠
محمد المخزنجي	١٧٧	ق ٤٧، ١٠٦، ٩٢، ٩
محمد مستجاب	١٧٨	ق ٢٤
محمد مصطفى الفيل	١٧٩	ق ٥٣
محمد المنسي قنديل	١٨٠	ق ٦٧
محمد مهران السيد	١٨١	ش ٧٢
محمد يوسف	١٨٢	ش ٣٥
محمود بقتيش	١٨٣	ف ١، ٥، ٧
محمود حنفي	١٨٤	ق ٦٢، ٨٧، ١٠٥
د. محمود الربيعي	١٨٥	د ٢
محمود شلبي	١٨٦	ش ٨٦
محمود فكرى عبد السميع	١٨٧	م ٩
محمود قاسم	١٨٨	مت ٨
محمود الورداني	١٨٩	ق ٣٦
مدحت الجيار	١٩٠	د ٤
مرسى سلطان	١٩١	ق ٦
مرعى مذكور	١٩٢	ق ٧٨، ٨٣
د. مصرى عبد الحميد حنوره	١٩٣	د ٦٠
مصطفى بيومي	١٩٤	ش ١٧
مصطفى عبد الغنى	١٩٥	مت ٢١
مصطفى نصر	١٩٦	ق ١٢
معصوم مرزوقى	١٩٧	ق ٩٠
منار حسن فتح الباب	١٩٨	ن ٤١
منى حلمى	١٩٩	ق ١، ٥٩، ٨٦
منى رجب	٢٠٠	ق ٧٠
مهلى بىلق	٢٠١	ش ٧٥
ناجى عبد اللطيف	٢٠٢	ش ١٢٥
د. ناجى نجيب	٢٠٣	د ٢١
نادية كامل	٢٠٤	ق ١٠٣
نبيل نعم	٢٠٥	ق ٩٨
نبيلة أبو الليل	٢٠٦	ش ٦٨
نجيب سرور	٢٠٧	ش ٢٨
نجيب محفوظ	٢٠٨	ق ٥٨، ٧٤
نصار عبد الله	٢٠٩	ش ١٠، ٧٦، ١١٦، ٣٧

مسلل	المؤلف	الرمز
٢١٠	نعمات البحیری	ق ٧
٢١١	د. نعیم عطیة	ف ٢
٢١٢	وائل حلمی هلال	ش ٨٩
٢١٣	وصفی صادق	ش ١٠٥
٢١٤	وحید المنطای	س ٦٩
٢١٥	وفاء وجدی	ش ٤١
٢١٦	ولید منیر	د ١٩
٢١٧	یسری خمیس	ش ٣٠ ، ٨٣ ، ٩٣
٢١٨	یوسف ابوریه	ق ٦٣ ، ١٠٠
٢١٩	یوسف إدیس	ق ١٠٧
٢٢٠	یوسف الشارونی	د ٤٨
٢٢١	یوسف القعید	ق ٧٥
٢٢٢	یوسف نوفل	ش ٢٠



طابع الحبشة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥-١٩٨٤

الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً
في مكاتبها
بالقاهرة
والمحافظات

حاد

١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٠٣١

• ميدان عراقى ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع البنتيان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

القاهرة

مركز شريف شريف

• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

• شارع كامل صدق (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩

شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه البحري

• الجزيرة : ١ ميدان الجزيرة ت ٨٩٨٣١١

• النيا : شارع ابن حبيب ت ٤٤٥٤

• أنيسوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

• أسوان : السوق السياحي ت ٢٩٣٠

الوجه البحري

• دمنهور. شارع عبد السلام الشاذلى

• طنطا: ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

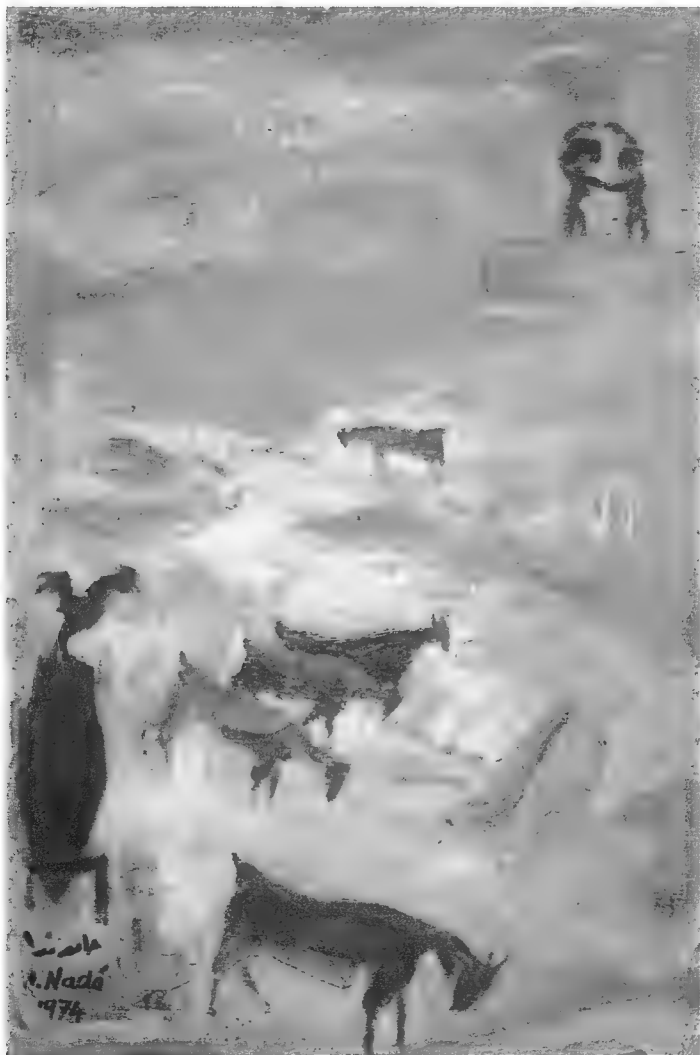
• المحلة الكبرى: ميدان المحطة

• المنصورة: ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز هلال الخديوى

بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه

ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٠٩٩



الملك
A. Nada
1974

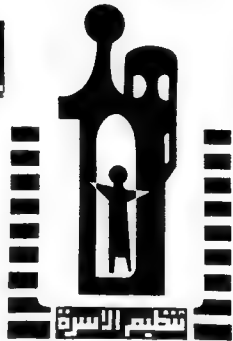
العدد الثاني • السنة الثانية
فبراير ١٩٨٤ - ربيع الآخر ١٤٠٤

أدب

مجلة الآداب والفن



رسالة خاصة إلى الأباء



كشفت دراسة مصرية أجريت أخيراً
عن المعلومات الآتية :

- ١- أن ٢٥٪ من السيدات اللاتي يستعملن الحبوب لا يعرفن أن من الضروري أخذ الحبوب كل يوم حتى تكون فعالة.
 - ٢- أن ٥٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ حبة يوماً واحداً لا بد من أخذ حبتين في اليوم التالي.
 - ٣- أن ٧٠٪ لا يعرفن أنه في حالة نسيان أخذ الحبوب لمدة ثلاثة أيام مثالية لا بد من الإستمرار في أخذ الحبوب مع الاستعانة بوسيلة أخرى إلى أن تبدأ دورة جديدة للحبوب.
- والمطلوب شرح هذه المعلومات البسيطة لكل السيدات اللاتي يستعملن حبوب منع الحمل لتنظيم الأسرة.
- فالحبوب مضمونة بنسبة ٩٨٪ فقط في حالة اتباع الإرشادات.. وغير ضارة في حالة عدم وجود أي مانع صحي ولذلك فإن أكثر من ٧٠,٠٠٠ نسيدة في أنحاء العالم يستعملن حبوب منع الحمل.

مع تحيات الهيئة العامة للإستعلامات / مركز للإعلام والتعليم والاتصال

إدراك

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

المجلد الثاني • السنة الثانية
فبراير ١٩٨٤ - ربيع الآخر ١٤٠٤

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمي

فاروق تنويته

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض

سامي خنينة

المترق الفني

سعد عبد الوهاب

مكتريز التحرير

نمر أديب

حمدي خورشيد



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شريك باسم الهيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤
دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولارا .

المراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تلفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً
قطر - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠
ريالات - السودان ٢٠٠ قروش - تونس ١,١٠٠
دينار - الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهما - اليمن
٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قروش . وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية

الثمن ٥٠ قرشا

٧	د. عبد القادر القط	عمود ديب .. الكاتب المسرحي ..
٢٠	توفيق حنا	قراءة في «اختناقات العشق والصباح»
٣٠	عبد العزيز موافي	مالك الحزين .. بين المكان ..
٤٠	محمد شرف	اللغة .. الحلم المفقود .. من الأدب القديم : حنين إلى مسقط الرأس ..

○ الشعر :

٤٥	كامل أيوب	بردية ..
٤٦	نصار عبد الله	سألت وجهه الجميل ..
٤٧	عبد المنعم رمضان	عن ملامح وجهي وقلبي ..
٥٠	خالد علي مصطفى	قصائد تبعث من وطن ..
٥٢	عبد الصمد القليسي	السفر في الأكران ..
٥٤	أحمد محمد خليل	البكاء على أطلال إرم ..
٥٦	فوزي خضر	الفرق في الضجيج ..
٥٩	عبد الستار سليم	هل أوغل في هنيك ..
٦٢	ناصر ناشد	ذاكرة النار ..
٦٤	عبد اللطيف الربيع	جثث الساعة السابعة ..

○ القصة :

٦٧	فاروق خورشيد	الناس والكلام ..
٧٧	محمد طلب	الشراع والمدي ..
٧٨	حسن محمد بدوي	شتاء طويل ..
٨٤	محمد جبريل	حدث استثنائي في أيام الأنفوشي ..
٨٦	معصوم مرزوق	تأشيرة خروج ..
٨٨	جميل مني	أغنية النهر ..
٩٠	ليل الشريبي	امرأة أنا ..
٩٢	محمد المخزنجي	الفيضان ..
٩٦	حسين عبد	ثلاث حكايات يومية ..

○ المسرحية :

٩٩	يحيى عبد الله	الشهد الأخير ..
----	---------------	-----------------

○ تجارب :

١١١	أحمد طه	عدنان (قصيدة) ..
١١٣	سعد الدين حسن	الموت في الظهيرة (قصة) ..

○ مناقشات :

١١٥	سليمان فياض	واقعة الثقافي .. ومجلة إبداع ..
١٢١	د. محمود الحسيني	القصة القصيرة ومموم العصر ..

○ فنون تشكيلية :

١٢٥	محمود بقبشيش	سيد سعد الدين والتصوير النحتي .. (مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)
-----	--------------	-----------------------------------------------------------------------

المحتويات



الدراسات

د. عيد القادر القط
توفيق حنا

عبد العزيز موافي
محمد شرف

- محمود دياب .. الكاتب المسرحي
- قراءة في «اختناقات العشق والصباح»
- مالك الحزين .. بين المكان ..
- واللغة .. والحلم المفقود
- من الأدب القديم : حنين إلى مسقط الرأس

في مدى لا يزيد إلا قليلا على عشر سنوات قدم محمود دياب « للمسرح المصري والعربي من العطاء المبدع الجاد ، ما وضعه بكل جدارة في الصف الأول من كتابنا المسرحيين . وقد كان لكل من هؤلاء الكتاب في تلك المرحلة الخصبة من التأليف المسرحي ميزات عرف بها ، لكنهم كانوا جميعا يكادون يشتركون في المزج بين المأساة والمهابة ، ويتخذون من السخرية وسيلتهم الأولى لما تتضمنه مسرحياتهم من نقد سياسي أو اجتماعي أو أخلاقي . ولم يخل مسرح محمود دياب من تلك النزعة الكوميديّة ، ولكنه كان ينجح إليها بكثير من الوعي والحذر ، لأنه كان في المقام الأول كاتباً ذا موقف وفكر يفرضان عليه شيئاً غير قليل من الصرامة التي كان هو نفسه يفرضها على شخصياته ، ومواقف مسرحياته وبنائها الفني . وقد شاعت هذه الصرامة أن يموت بعض أبطاله - كما مات أسامة بن يعقوب في باب الفتوح وفكري في «رسول من قرية تمجرة» دون أن يبلغا غايتها تاركين أمر ذلك للمستقبل القريب أو البعيد ، بعد أن بثا بذور الفكر والوعي بالقضية . وكأنما أصبح محمود دياب بموته الفاجع المبكر واحداً من شخصيات مسرحياته ممن قضوا دون بلوغ الغاية ، وإن أضاعوا السبيل إلى مستقبل الصلاح والعدل .

ونأتى هذه الصرامة الفكرية والفنية في أعمال محمود دياب من وعي إنساني واجتماعي وسياسي واضح واتخاذ موقفاً يدعو إلى أن نعمل مسرحيته «قضية» قد تطرح منذ البداية ، ونحى المسرحية برهاناً عليها ، وقد تشبع في مواقف المسرحية ، وشخصياتها ، وتوضح معالمها ، وتتحدد قبل ستار الحتام . وفي كلتا الحالين تفرض القضية على المسرحية بناءً خاصاً وأسلوباً متميزاً في خلق المواقف ، ورسم الشخصيات ، وإجراء الحوار .

ففي «باب الفتوح» - وهي مسرحية تاريخية متخيلة عن الحرب الصليبية زمان صلاح الدين - تكشف مجموعة الشباب المعاصر الذين يؤلفون بأنفسهم أحداث المسرحية عن قضية المسرحية منذ البداية فيقول أحدهم :

«كان صلاح الدين يعمل شيئاً . ولكنه لم يعمل فكراً . . والثورة فكر أولاً . لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده ، بل إن منها ما انتهى في حياته . فلو كان

محمود دياب .. الكاتب المسرحي

د - عيد القادر القط

قد حل مع سيفه فكرا لكنا في أغلب الظن قد ورثنا انتصاراته ! .

وهي قضية - كما نرى - تصدم اليقين القومي والتاريخي المألوف وتثير التفكير فيه من جديد . ويزيد من قدرتها على الإثارة ما يتردد من بعض عبارات في الحوار فيها كثير من الجسارة على البدييات والمسلمات المكررة ، من مثل قوله عن صلاح الدين في حوار يجري بين جماعة الشباب المعاصرين الذين يؤلفون المسرحية ، ويحاولون أن يختاروا من التاريخ العربي موضوعا صالحا لها :

- لا أدري ماذا ستقولون عن صلاح الدين . . ولكنني أحبه ! فلتوقف عنده .

- إنه أكثر الحقن المسكنة انتشارا . . هذا ما أقوله عن صلاح الدين !

- ليس بإمكان أحد أن ينكر عظمة هذا الرجل . لقد كان الأمل الذي أنبته هذه الأرض خلال ذلك الزمن القاسي . . هل تنكرون ؟ ثم إنني أحبه !

- كان قائدا عظيما . . نحن لا ننكر هذا . . ولكنه لم يكن ثائرا . . هذا ما أقوله عن صلاح الدين .

أما القضية في «رسول من قرية تجمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» فهي شبيهة إلى حد كبير بقضية باب الفتوح . فليست غاية الحرب مجرد تحرير الأرض ، كما لم تكن الغاية في حطين وما بعدها مجرد تحرير القدس ، بل إن لها هدفا أبعد من هذا هو تحرير الإنسان من الجهل والخوف ، وتحرير المجتمع من الفساد والظلم . يقول أحد أشخاص المسرحية !

«أنت عارفه هماً يحاربوا ليه ؟ تحرير أرض وبس ؟ إوعى حد يكون فاكرها كده !» . . .

وتؤكد العبارة الأخيرة في المسرحية مضمون هذه القضية على لسان جابر أحد مجندي القرية في رسالة من الجبهة إلى أبيه :

«واوعم فتفكرم إن الحسرب خلصت . . هيا ماخلصتش يابا . . هيا ف إجازة مش أكثر . . وكل الولاد اللي هنا يقولوا إن احنا حناحارب تاني . . ياريت يابا ! ياريت يابا . . ياريت يابا !» .

أما مسرحية «أرض لا تثبت الزهور» - وهي مسرحية تاريخية عن الصراع بين الزباء ملكة تدمر وعمرو بن عدي ملك الحيرة - فتحمل في عنوانها مضمون قضيتها ، ويقدم لها المؤلف بعبارة تقول :

«إن أرضا تروى بالمحدد لا تثبت فيها زهرة حب»

ويؤكد القضية في كثير من عبارات الحوار في المشهد الأخير ، كقول عمرو إلى الزباء :

«تزوجيني ، فتني هذا العداء الموروث ، ونعيش في عالم ننشئه معاً لأنفسنا ، ولن يأتون بعدنا . . عالم ليس في أصمائه تلك الأحقاد المدمرة القديمة . .» .

وترد عليه الزباء بقولها :

«أنت بالفعل شاعر ولست ملكا . . فتراثُ توارثه الناس حل مدى أجيال لا يتلاشى بكلمة من ملك ، والحب لا يقمع على قلوب الناس بسزواج ملكة من ملك» .

وفي ثنايا عرض القضية ، في مسرحيات الكتاب الفكرية ، تبدو الشخصيات باحة عن الحقيقة ، منقبة عنها وراء زيف التاريخ أحيانا ، أو تحت الصمت والعجز اللذين يفرضهما القهر والظلم في الواقع المعاصر ، أحيانا أخرى . وقد تختفي الحقيقة المنشودة في بعض الأحيان خلف ستار من الجهل والعزلة في القرى الصغيرة النائية . وهكذا يأتي أسامة بن يعقوب الشاب من الأندلس يسعى إلى لقاء صلاح الدين ، «وهو ثائر يجعل فكرا» ، ليكشف حقيقة الصراع بين الشرق والغرب ، وحقيقة الفساد الذي استشرى في المجتمع العربي ونظام حكمه ، لا عن طريق السيف بل عن طريق المعرفة التي كان قد دونها في «دفتر كبير» . وهو لهذا شخصية لا يمكن - في رأي مؤلفي هذه المسرحية من الشباب المعاصرين - أن تكون شخصية تاريخية ، لأن التاريخ - في رأيهم - لا يرصد أمثال هؤلاء العارفين بالحقيقة ، الساعين إلى نشرها بين الناس :

«أسامة بن يعقوب هو اسم فتانا الثائر . لن نحدوا له أثرا في فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة ولا في نقش جامع . . لم يكن يوماً خليفة أو أميراً في ولاية أو من رجال المناصب . . فهو لم يملك الدسائس ، لم يخن ، لم يفتن ، لم يكن بوق دعاية أو كلب صيد لحاكم . . لم يبع أهل داره

باختياره من أجل منصب .. لذلك لم يذكر اسمه في الوثائق والمراجع .

أما الشخصيات في مسرحية «رسول من قرية تميرة» فتسعى وراء حقيقة ما يدور من وقائع الحرب ، وما ينشر ويذاع عنها في الصحف والإذاعة ، وترسل القرية أحد أبنائها إلى القاهرة ليعلم عن ذلك علم اليقين ، ويعرف مصير أبناء القرية الخمسة المشتركين في القتال . ويتكشف السعي عن كثير من الحقائق التي أراد الكاتب أن يعزى ما تخفيه من دلالات في السياسة والاجتماع والإعلام والحرب .

وفي مسرحية «الزوجة» يكشف المؤلف عن حقائق اجتماعية ونفسية ظلت مستورة وراء سلطان القهر ، حتى فضحتنا إشاعة غير صحيحة عن عودة أحد رجال القرية لينتمى من ساقوه إلى السجن بشهادة الزور أو السكوت عن قول الحق . وتحت وطأة الخوف يعترف الظالمون القادرون بما اقترفوه من اغتصاب الأرض والدار والمال ، ويردون ما اغتصبوا إلى ابن السجن ، الشاب المتهن الضعيف .

وفي «ليالي الحصاد» يبدأ الأمر بسامر يرفى في ليلة صيف قمرية ، وقد تجمع في رجة القرية طائفة من شبابه وكهولها يتندرون ويسمرن ، ثم يطلب الحاضرون إلى «مسعد» الشاب الفكاهة المرح أن يقلد «حجازي» أحد شبوخ القرية حين سرقت حماته في السوق . وما لبث هذا التمثيل المرحل أن يتطور فيصبح مشاهد مسرحية عكمة تكشف عن خبايا النفوس ، وعن حقائق فاجعة تكمن وراء المظهر المرح الخادع للسامر . لكن القضية التي تتكشف عنها أحداث المسرحية هنال ليست من قبيل القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي تشغل المؤلف في مسرحياته الأخرى ، وتسعى شخصياتها للكشف عنها ، واتخاذ مواقف خاصة حيالها ، بل هي قضية نفسية مجردة قابلة لكثير من التأويل . فرجال القرية مشغولون جميعا بامر «صنيرة» الفتاة الجميلة الملعوب ، يعشقها بعضهم ويتنافسون في حبها ، ويرى فيها بعضهم فسادا شاع في القرية ولعنة حلت عليها ، على حين يرى فيها أبوها - أو من تبنّاها بعد أن وجدها لقطعة في المقابر - معنى كبيرا يجعل إحساسه به مزيجاً من الحب والخوف ، والشعور بالمسؤولية ، ولا يفتأ يكرر كلما تدخل أحد في امرها :

«صنيرة دي بتقى ... مش بتقى ، لكن أنا لقيتها وأنا حرّ فيها» .

ويبدو انشغال القرية جميعا - رجالها ونسائها - بامر صنيرة وكأنه معنى كبير يؤرق الضمائر ، ويثر الفتن ، ويتجاوز - بلا شك - وجود فتاة جميلة ملعوب إلى دلالات قد تكون إشارة إلى نوع من التطور الاجتماعي والخلقى أو الحقيقة الوجودية أو المثل الأعلى . ومهما يكن من أمر هذه الدلالات ، ومخالفة طبيعة القضية المطروحة لسائر القضايا في مسرحيات الكاتب ، فإن السعي وراء الحقيقة وتكشيفها بطريقة أو بآخرى يظل من وراء أحداث المسرحية ونموها ، ورسوم شخصياتها ، ومواقفها .

وفي المسرحيات شخصيات ترمز إلى السعي وراء المعرفة ، كل بطريقة الخاصة التي تناسب البيئة والظروف والمستوى الفكري . و «البكري» في «ليالي الحصاد» من تلك الشخصيات التي لا تجد وسيلة إلى معرفة الحقيقة إلا من خلال ما يصادفها من قصاصات الصحف ، يسأل من يستطيع القراءة من أهل القرية أن يقرأها له إلى أن يغدو مادة للتندر ويضطر أن يدافع عن نفسه سخريه الساخرين :

«وفيها إيه يعنى لما يجرا لى وجهه ؟ دى مش هييه يا أخى ! أنا راجل هايز أعرف .. بادور على المعرفة .. والواحد يعيش طول عمره يتعلم .. والدرج دا ملان معرفة .. دى فيها حاجة يا اخوانا .. دى فيها حاجة ؟» .

أما «أحمد أبو عارف» في «رسول من قرية تميرة» فهو رجل - كما يقدمه المؤلف - «تشكلت شخصيته ولغته من قراءته لإحدى الصحف اليومية بإصرار ودأب خلال سنوات طوله» .

وهو يمثل عند أهل القرية المصدر الأول للأخبار ، وهو لديم رجل الفكر المستنير ، برغم عمله المتواضع حارسا لحديقة فواكه ، ومصدر علمه لا يزيد على الجريدة اليومية التي ينتظر وصولها مع وصول السيارة العامة كل صباح .

وفي هاتين المسرحيتين شخصيتان أخريان تسعيان إلى المعرفة بأسلوب لعله أيسر في التلقى لكنه مع ذلك - في تلك النيشات المعزولة الفقيرة - صعب المنال . هناك

«سلامة» في «ليالي الحصاد» دائم التردد لسؤال طريف عن ثمن «الرايو الصغير أبو جراب وعليجه» الذي كان ينوى أن يبيع حماته السوداء ليشتريه بثمنها .

وفي «رسول من قرية تميره» عروس الشاب الذي شاعت المصادفات أن يكون لديه «رايو ترائز ستور» لجأت إليه القرية لتتابع أخبار الحرب يوما بعد يوم ، بعد أن أصبحت جريئة «أحمد أبو عوف» لا تكفي لهذه الملاحقة الوقتية السريعة . وإذا كان سلامة قد فكر أن يبيع حماته السوداء ليقتني الرايو الصغير ، فإن أهل تميرة كان عليهم أن يشتروا لرايو عروس «مطاريات» لم تكن دائما تحت أيديهم ، فببيل المعرفة - حتى على هذا النحو السماوي البسيط - لم يكن دائما ميسورا لدى من يتطلعون إليها .

على أن السعي وراء الحقيقة ، والتطلع إلى المعرفة قد اتخذنا عند «أسامة بن يعقوب» في «باب الفتح» وضعاً فكرياً خاصاً يناسب المستوى التاريخي الفكري للمسرحية بوجه عام ، وطبيعة تلك الشخصية الرمزية على نحو خاص ، فقد ألقى كتابه الذي يجعله أبناً ذهب ، ويقرؤه كل من يلقاه ، رجال السلطان فطارده من أجله ، وأحرقوا كل ما صادفوه من نسخ ، لكن الناس كانت تفاجئهم بنسخ جديدة مكتوبة ، ونسخ محفوظة في الصدور والعقول :

«لن ينتهي كتابك أبداً .. فلن أدع فرصة تسع إلا اسمعت كلماته للناس .. سأتلوها في الأسواق ، وفي الساحات . وعلى أبواب المساجد والكنائس ، وفي مداخل الطرقات . وأجمع صغار الأولاد فأحفظها هم . وحين يستقر بنا المقام في مكان ، سأعيد وضعه على الورق بنقش رسمك له .. ثم أجعل تلاميذ الصغار ينسخون منه النسخ ... ستملأ الدنيا بكلمات باب الفتح ا» .

هكذا عزى زياد صديقه أسامة عن حرق كتابه المبشر بالنصر القائم على الوحدة والصلاح والفكر الثوري .

على أن طرح القضية والسعي وراء الحقيقة لا يفرضان على تلك المسرحيات عرضاً مباشراً أو تفقلاً لسطحياً ، بل يكشف المؤلف بمهمل مقصود يبلغ أحياناً حد الإطالة عن طبيعة القضية وبرهانها من حقائق الواقع التاريخي أو المعاصر ، ويسوق بعض شخصياته إلى نهايات فاجعة في

بحثها عن الحقيقة . وتتهزم القضية أمام الواقع في بعض الأحيان فلا يبقى من دواعي التفؤل في المسرحية إلا ما يستخلصه المشاهد أو القارئ من حكمة وعبرة ووعى بالقضية ، أو ما يشيع في الموقف الفاجع من أمل في المستقبل البعيد . . . هكذا يموت الفتى أسامة بن يعقوب وقد جاء بكتابه «باب الفتح» من الأندلس ليطلع صلاح الدين على أحوالها التي تنبئ بانهايار قريب ، وليؤكد له أن السيف وحده لا يصنع انتصاراً كاملاً باقياً إذا لم يقرن بالمعرفة والفكر الثوري . . وهكذا يموت المقاتل «فكري» في جبهة القتال وهو يعلم بانتصار قضية العدل في الخصومة بينه وبين عمه المتسلط الجشع الذي استولى على أرض أبيه ، مزيفاً الحقيقة ، مدعيًا بشهود زور أن الأب كان قد باعه الأرض قبل أن يموت .

وتعوت الحقيقة كما يموت دعائها والباحثون عنها في مواقف حاسمة من تلك المسرحيات موتاً أراد به المؤلف أن يؤكد فلسفته في الإصلاح ، تلك الفلسفة التي تقوم على أن أي حادث عارض مهما تبلغ جسامته لا يمكن أن يغير من أحوال المجتمع ، أو يحيل ظلماً إلى عدل ، أو فساداً إلى صلاح ، أو فرقة كلمة إلى اجتماع إلا إذا اقترن بفكر ووعى يوطدان دلالاته ، ويقيان على ثماره وتنتجته :

« .. يمضي كل منا إلى داره ومعه نسخة من باب الفتح ، إن كل الناس في بلدي مثلاً ، يحبون الحياة ولكنهم قنعوا بتصحيح الضليل منها لأنهم لا يعرفون الطريق إلى ما هو أفضل ، فقد ضريت حوهم الأسوار حتى لا يعرفوا .. سنهديم نحن إلى الطريق .. لم نفعل أكثر من أن نتلو عليهم كتابنا . والناس في بلدي حكماء وإن يكونوا أميين . سنفجر فيهم بنابيع الحكمة ، فلربما أضافوا إلى «باب الفتح» شيئاً يجعله أكثر عمقا وأصلح للحياة ، ويصبح حلماً ملكاً للجماهير ولن يمنع مسيرتها عندئذ سادة البلاد كلهم ولو كوّنوا من أنفسهم جيوشاً . ولن يعوقها انتظار إذن من حراس القصر السلطان ، بمقابلة السلطان» .

هكذا كان يحلم الشباب . لكن «الواقع» سرعان ما تكفل بإزهاق ذلك الحلم ، فقد رأوا القدس بعد أن دخلها صلاح الدين وقد فتحت أبوابها على مصاريحها لتجار الأقوات والنفائس ، والرتيق ، والسادة العائدين ،

الذى اغتصبها عن ردها إليه ، إذ أيقن أن السجين قد مات في سجنه ، ولم يعد هناك خوف من عودته وانتقامه .

وفي «رسول من قرية تميرة» يصادف رسول القرية إلى القاهرة «للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» ما صادفه أسامة ورفاقه عند دخولهم القدس في «باب الفتوح» . فقد ذهب إلى صحيفة يعمل فيها كاتبٌ معروف من أبناء قريته فقيل له إنه مسافر خارج البلاد ، واقتنصته محررة وجدت فيه صيدا إعلاميا سمينا ، فأجرت معه «حديثا صحفيا» والتقت له بعض الصور ، وهيات له مقابلة إذاعة وعاد إلى قريته يعمل في يده الصحيفة وحديثه وصوره ، دون أن يعمل إلى أهل قريته شيئا مما ذهب من أجله . . ليستطلع «مسألة الحرب والسلام» ويسأل عن أخبار مقاتلي القرية الخمسة ! وهكذا أحبط الواقع السطحي الهابط طموح أهل القرية إلى المعرفة ، كما أحبط نصر صلاح الدين في القدس من قبل .

لكن نظل مع ذلك «غاميل» نصر تتراعى في بعض مواقف المسرحيات على حذر ، وتبذل على شيء من الجلاء في نهاياتها ، كالذي أشرنا إليه من وقوف «المجموعة» إلى جانب صالح لكي يسترد دار أبيه ، ونصرة أهل القرية لحامد أخى فكرى الشهيد في صراعه مع عمه المختصب ليحفظ بأرضه التي ورثها عن أبيه .

على أن إحساسا بجسامة السعى إلى الإصلاح في المجتمع العربى كان يدفع الكاتب - كما ذكرنا - إلى أن يصور النصر الكامل في صورة استشراف للمستقبل البعيد . وهكذا يتخيم محمود دياب مسرحياته خناسا شاعريا ، يجرع من رؤيا ، يرجو أن تكشف عن حقيقتها أحداث الغيب وقد يصل في تبديره إلى أسلوب شعري في الوزن والإيقاع والتعبير :

«لو أننا احقنا الناس جميعا .. ومنحنا كلا منهم شيئا في الأرض .. وأزلنا أسباب الخوف .. لحبينا الشمس - إذا شئت - بجند يسمعون إلى الموت ، ليدودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها .. الحرية .. شبر الأرض وماء النبع .. قبر الجند وأمل الغد وضحكة طفل يلهو في ظل البيت ، وذكرى حب .. وقية جامع ، أدوا يوما فيه صلاة الفجر .. بأوجز كلمة : عظمة أمه !» .

واستطاع أن يبقى فيها بعض الفرنجة ممن يدعون الانتساب إلى العرب . ويغار أسامة أمام هذا الواقع الذى لم يحطر له على بال :

«مشكلة جديدة لم تكن لتخطر لي على بال .. وليس لها حل في كتابي ! كلما كشف الواقع عن نفسه بدا أشد ثلوثا وتعقيدا مما كنت أتخيله وأنا أحلم هناك فوق التل الأخضر» .

وإذا كان الواقع قد أحبط حلم أسامة فقد أزهق أمل «أبي الفضل» الذى عاش سنينه الطويلة في المنفى يعلم به متخيلا عودته إلى بيته القديم في القدس ، فقد عاد ليجد الغرياء قد احتلوه ، وحالوا بينه وبين الدخول إليه .

ويؤكد فشل القضية أمام الواقع القائم - على المستوى الفكرى - نفاق من يفترض أنهم أهل فكر وأخلاق وقيم من الكتاب والشعراء ، فقد تباروا كمعادتهم في إزجاء المذائع المليئة بالقلق الرخيص للسلطان في شعر متكلف مصنوع ، في اللحظة التى كان السادة قد التفتوا حول أسامة - رمز الحقيقة والوعى - لكي يخنقوه :

رايت صلاح الدين أفضل من خدا
وأشرف من أضفى وأكرم من أمسى
وقيل لنا في الأرض سبعة أبهر
ولسنا نرى إلا أنامله الخمسا !
أنرى مناما ما يعينى أبصر ؟
القدس يفتح والفرنجة تكسر
وجرت منهم السماء بحارا
فجرت فوقها الجزائر سفنا
صنعت فيهم وليمة عرس
رقص المشرقي فيها وضق

وكذلك يرتد الفاصيون واللصوص عن توبتهم في «الزوجة» حين يدركون أن عودة السجين المظلوم لكي ينتقم من ظالميه ليست إلا مجرد «إشاعة» أشاعها رجلان من رجال القرية خيل إليها أنها راياء أحد شوارع القاهرة . وتوشك القضية أن تفشل هنا أيضا أمام الواقع القائم ، لولا انحياز «المجموعة» إلى جانب صالح ولد السجين يدافعون عن حقه في استرداد داره ، بعد أن نکص سالم

خاص . لكن الفكر في كلتا الحالتين يفرض طبيعته على « فنية » المسرحية ويقتضى من الكاتب أن يقيم بناء مسرحيته ويهيئ موافقها ، ويجري حوارها ، ويرسم شخصياتها ، على نحو يتيح لها أن تحمل مقدمات القضية من ناحية ، وتنتأبها - من ناحية أخرى - عن نطاق العرض الذهني المنطقي ، الذي تسخر فيه عناصر المسرحية في سبيل الإقناع العقل وحده .

ويستغنى الكاتب في تحقيق هذا التوازن بين الفكرة والغنى ببعض الأساليب المسرحية المعروفة في المسرح الحديث ، من شأنها أن « توحى » إلى المشاهد منذ البداية بطبيعة ما هو مقدم على مشاهدته ، وما قد ينطوي تحته ، أو يشيع خلاله من قضية أو فكر ؛ كان يقدم على لسان مجموعة أو راوي تعريفيا بيئية المسرحية ، وما تحمل من دلالات .

وهكذا تقدم المجموعة وبعض الشخصيات قرية « عميرة » تقديماً يجعل ما يشيع في المسرحية من معاني العزلة والفقر والمحبة والتضامن ، بين من « يملكون على لقمة العيش » ، والصراع بين هؤلاء والقلّة « المتراحين » . وتختتم المجموعة تعريفها بما يوحى للمشاهد بأن ما يوشك أن يراه في تلك القرية الثانية الصغيرة ليس بعيداً عما يجري في مدينته الكبيرة ، أو في وطنه كله ؛ فليست هذه القرية إلا رمزاً صغيراً للوطن الكبير : « فيها ولاد فلحوا وفاتوها ، ولا عدناش يتسوفهم أبداً .. بس احنا بتشرف بيهم ، يرصه أولادنا .. وعميرة ولادة .. مهيا فاتوها أو خدوا منها تولد وتطلع جدحنا .. وعميرة دى تبقى بلدنا .. » .

على أن سلطان القضية والفكرة على فن الكاتب يبدو في أوضح صورة ، في « باب الفتوح » فقد اتخذت المسرحية كثيراً من مقومات المسرح « الملحمي » الذي يقوم على إشراك المشاهد في قضية يفكر فيها ، دون أن « يندمج » في أحداثها ويتعاطف مع شخصياتها على النحو التقليدي المعروف ، وكان المسرحية في هذا اللون من التأليف المسرحي « برهان » على القضية المطروحة منذ البداية . ولا يحد المؤلف المسرحي ضميراً من أن يزيل « التوهم المسرحي » عند المشاهد لكي يذكره من حين إلى آخر ، بأن ما يراه ليس حادثاً حقيقياً ، يجري في تلك اللحظة على خشبة المسرح ، بل هو « عرض » مسرحي لفكرة يراود

هكذا يهبط الستار على أحداث « باب الفتوح » . وقد يهبط الستار على عبارات أقل شاعرية في الصياغة ، ولكنها تفصح عن وجدان أبغظته المحنة ، ويثت فيه شيئاً من الأمل في المستقبل . ولعل قصور الصياغة يعود إلى الحوار العامي في مسرحيات الكاتب المصرية ، على نقيض الحوار الفصيح في المسرحيات التاريخية كمسرحيته عن الزبابة ، ومسرحيته « باب الفتوح » ومسرحياته القصيرة الفكرية أو الرمزية « الغرياء لا يشربون القهوة » و « الرجال لهم رؤوس » و « اضبطوا الساعات » . وهكذا يهبط الستار على وقائع الزويزة ، وصالح يحدث أخته صابحة بعد أن أدرك أن أباه لن يعود ، وبعد أن أيقن من براسته وعادت إليه هو داره وأرضه المقتصبة :

« نجنذر إن ما ماتش يا صابحة .. نجنذر إنه ما ماتش .. وإذا كان مات يجي ديت في الروح .. أمال إيه اللي جلب البلد بالشكل ده ؟ اصبرى يا صابحة ، اصبرى .. وكل اللي يتمانه هنجيبه .. هنبي دارنا وتجي أحسن دار .. وأرضنا حدانا .. وهزرحها ، ونديج جرشين نشترى لنا بهيتين ، وتجي لنا زريبة ومضيقة .. وهانجوز حليلة ... وأنت في الساعة دى ألف مين يتجوزك ! » .

كان محمود دياب كاتباً صاحب قضية وموقف . قضية العدل الاجتماعي ، ومجابهة الظلم والزيغ والجهل . وموقفه الدعوة إلى التسلح في هذه المجابهة بالوعي الفكري والتضامن الاجتماعي ، وبعث الروح الإنسانية الدفينة تحت ركام القهر والتسلط والفساد والظلم . وكان لا بد للقضية والموقف أن يطبعاً مسرحياته بطابع في خاص .

وما دامت المسرحية تحمل قضية فلا بد أن يشيع فيها قدر من الفكر يفرض طبيعته على موافقها ، وحوارها . وشخصياتها ، وبنائها الفني العام . وهو فكر قد يبدو واضحاً ممتدداً في المسرحيات التاريخية التي يتبع موضوعها وشخصياتها التاريخية ، وحوارها العربي الفصيح ، مثل هذا الوضوح والامتداد . وقد يشيع في شأيا المسرحية وموافقها وبعض حوارها في المسرحيات المصرية ، دون أن يلتفت نظر المشاهد ، أو ذهن القارئ على نحو

نقيها أو إثباتها . فتية معاصرون جلسوا ، يتدبرون أحوال مجتمعهم العربي ، فراعهم ما راوا فيه من فساد وتحلف وتفكك وصراع على السلطة . ويفكرون أن يهربوا إلى حين من واقعهم المرير إلى التاريخ ، لعلهم يجدون فيه بعض المصداق أو الأمل . لكنهم يشكون في صدق التاريخ .

« نحن أبناء العصر . فكرت أن التاريخ في النادر ما يكذب . . لكن فكرت أن التاريخ جبان . . عبد للسادة ومنافق . . وكثيرا ما ينسى أشياء ، أو يتناساها عن عمد حتى يبقى الحكام وعترتو أكل الأكتاف وقواد الجند ، هم وحدهم الأبطال » .

ويقترح أحدهم ألا يقرأوا التاريخ كما كتب ، بل أن يعيدوا صممه » .

ويستعرضون فترات مختلفة من التاريخ العربي حتى يفقوا عند الحروب الصليبية ، وعصر صلاح الدين ، فيجدونه أصحح عصر لتصور أحوال مجتمعهم العربي .

سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام في أيدي الفرنج . ذبح مئات الآلاف . وطرد من عايش . وصار للبلاد أمراء من الفرنج ، ولهم ملك في القدس . . وسادة العرب يأكل بعضهم بعضاً . . دسائس وخيانات . . والشعب ما أنفك يصلي ويدعو الله في صلواته أن يولي من يصلح . . والذئاب ما زالت تنهش . .

وهكذا يجلسون ليصنعوا التاريخ على حقيقته - أو كما كان ينبغي أن يكون - في مسرحية متخيلة يريدون أن يثبتوا من خلالها قضية طرحها أحدهم تقول إن صلاح الدين « كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن ثائراً . . كان يحمل سيفاً لكنه لم يعمل فكراً . . والثورة فكر أولاً . . لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده ، بل إن منها ما انتهى في حياته » .

وهكذا تحيء المسرحية - كما ذكرنا عن بعض سمات المسرح الملحمي - برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية ، كما كانت مسرحية بريجت « دائرة الطباشير القوقازية » برهاناً على قضية تار حولها الخلاف في البداية : هل الأرض لمن يملكها ، أو لمن يفلحها ويرعاها ؟ .

ولا بأس إذن من التخل عن إتمام الحقيقة ، ولا ضرر في أن يصنع الفتية المعاصرون شخصيات المسرحية ، ويجرّكوا أحداثها تحت أسماع المشاهدين وأبصارهم . وهكذا يصنعون بطل المسرحية أسامة بن يعقوب ليلتقي بصلاح الدين : « في أجل أن يلتقي الاثنان . . إن الأيام التي صنعت صلاح الدين القائد كان من الممكن أن تصنع ثائراً . . وهو « يتخلّق » في دائرة الضوء أمام المشاهد ويحقق بحركته ومظهره ما يجمله الفتية عليه من صفات واحدة بعد الأخرى . وتبدأ أحداث المسرحية ، ويرصدها صانعوها . ويعلقون عليها ، ويوجهونها ، ثم يصبحون في بعض مواقفها بعض شخصياتها ، ويشاركون في أحداثها التاريخية البعيدة .

ويأتى برهان القضية قبيل هبوط الستار حين تزدهم القدس بالوصلين والتجار والسادة : « وتنفجر مجموعة السادة في قهقهة عالية ، وتتحول الدائرة إلى كتلة يخشى فيها أسامة ، ثم تملو على ضحكاتهم جميعاً صرخة تطلقها الفتاة » (واحدة من المجموعة التي صنعت المسرحية وشاركت في أحداثها) يظلم المسرح معها على الفور ، ويرتفع في نفس اللحظة هياج حاسي في الساحة تسمع خلاله وبعده - مع هبوط الضوء على المقدمة - أصوات الشعراء تتفنن في إلقاء أبيات من الشعر يتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم !) . . وتثبت أحداث المسرحية وما آلت إليه صدق القضية التي طرحت منذ البداية : « إن نصراً عسكرياً بلا فكر لا يمكن أن يكون نصراً حقيقياً ياقياً » . . بل لعله يجعل بلور هزيمته في لحظة نصرة نفسه ! .

وتنفصل المجموعة عن المسرحية مرة أخرى لتعلق على ما صنعت من أحداث وما ابتدعت من شخصيات وأقوال ومواقف ، وترسم الطريق السوي إلى الإصلاح . والنصر الحقيقي الدائم ، متخيلة « إتمام المشاهد بالحقيقة » ، لكي تبصره بالعبرة التي ينطق بها ختام المسرحية :

« المركب يوشك أن يفرق . . ولكي نتجبه لابد وأن نتخفف من بعض الأثقال . . ووسيلتنا إصناق صيد الأمة . . لا يوجد بلد حر إلا بشعب حر » .

ثم يهبط الستار على تلك الجمل الشعرية التي أشرنا إليها من قبل : « لو أننا أعتنا الناس جميعاً ، ومنعنا

كلا منهم شيرا في الأرض ، وأزلنا أسباب الخوف لحجنا الشمس - إذا شتا - يعثود يسمون إلى الموت ، ليذودوا عن أشياء امتلكوها . . .

وحين تتخذ المسرحية صورة العرض لقضية وفكرة لا يكون فيها مجال للنماذج البشرية ، والأغاط النفسية والسلوكية ، أو التفرد الشخصي أو الصراع المألوف في المسرحية العادية بين الأضداد ؛ بل تغدو عناصرها جميعا - في لقاتها وخلافها - ممثلة لأبعاد القضية جميعا من خلال رصد التناقضات لا الصراع الحاد بينها . وهكذا تتخلو أمثال هذه المسرحيات من المواقف المتوترة والأزمات النفسية وتنجس إلى المواقف « السدالة » والحسوار المحكم . وكذلك تتخلو من المواقف الكوميديّة التي تصادفها في مسرحيات الكاتب المصرية التي تحمل في ثناياها موقفاً أو قضية .

على أن صراحة الفكرة لا تحول دائماً دون عرض بعض المواقف الوجدانية ذات الدلالة المرتبطة بفكرة المسرحية . ولعل من أبلغ هذه المواقف ، وأقدها على ربط الماضي بالحاضر ، موقف الشيخ الضريع الذي قضى أغلب حياته يحلم بالعودة إلى داره بالقدس ، ثم يعود ، يتحسس الطريق ، ويعد الخطى كما كان يعرفها في صباه حتى يقف على عتبة داره .

« هذا البيت يبقى يا أسامة : لن تضلّلى هذه الشرفة ، ولا هذه الألوان . . إن المائة خطوة التي أعرّفها قادتني إليه . . باب المسجد الأقصى خلفي ، وأنا أمضى قدما بغير انحراف فأحير الساحة . . وذا هو السلم نفسه . . كنت أندفع جارياً من باب بيتنا ، فأقفز درجاته وتلففني زحام السوق . . كان في الساحة سوق ، وإلى جانب السوق بائع حلوى . . كثيراً ما أطعمني من حلواه ؛ لا أذكر الآن اسمه . . ولكني أذكر أنه ذيع مع من ذبحوا في الساحة . . »

ولعل من نماذج ما أشرنا إليه من لقاء الأضداد - لا صراعهما - أن المشاهد يسمع صوت الشيخ العائد الضريع بعد الخطوات إلى بيته ، وهو يسمع في الوقت نفسه « العماد » الكاتب المؤرخ ينشد ما قال من شعر مناقق مصنوع في مدح صلاح الدين :

رأيت صلاح الدين أفضل من غدا
وأشرف من أضفى وأكرم من أمسى

وقيل لنا في الأرض سبعة أحرف
ولنا نرى إلا أصابعه الخمسا !

ومن المقارنة التلقائية بين الصديق والضيف ، بين الشعور الفاجع بالمحنة والبهجة السطحية الوصلية بالنصر « يدرك » المشاهد حقيقة « القضية » دون حاجة إلى أن يشهد صراع الأضداد .

وكما يحدث لكل كاتب مشغول بقضية كبيرة ، يهبط عرض القضية أحياناً إلى مستوى الجدل الذهني المحض بإغراء من طبيعة المسرح الملحمي الذي لا يرفض النقاش والسرد في بعض المشاهد . وقد يسوقه ذلك إلى خطأ في تقدير الحقيقة التاريخية أحياناً تحت وطأة شعوره بتخلف الحاضر العربي في مواجهة العلم الأوربي الحديث . ومن نماذج ذلك الجدل الذهني والخطأ في الحكم ما يدور في بداية الفصل الثاني بين الفتية المعاصرين - صانعي المسرحية ، وعمركى شخصياتها وأحداثها - حول عباس ابن فرناس ، وحول إيمان العرب بالخوارق ، وبالأمثال الخرقاء التي تضعف الهمة ، وتدعو إلى الخنوع :

- عباس بن فرناس ؟

- نعم . . ذلك الأندلسي المهووس . علمونا يزهو شديد أنه كان أول إنسان فكر في الطيران - كسى جسده بريش الطير وقذف بنفسه من فوق سطح عال ليطي . . فسقط وانكسر .

- كنت : أعقد مقارنة صغيرة بينه وبين طائفة الفاتوم التي نعرفها اليوم .

- لكل علم ضحاياه .

- هذا صحيح . ولكن ، ونحن في مجال المواجهة الصريحة ، يجب أن نفرق بين العلم و « العبط » .

- إن سقطات كهذه ينبغي ألا تفقدنا احترامنا لأنفسنا . ومن الخطأ الواضح أن نقيس طموح عباس بن فرناس في ذلك الزمن البعيد ووسيلته التي اتخذها إلى المنهج

العلمي في العصر الحديث ، وأن نزرى بهذا الطموح الإنساني الذي كان دائماً طريق الإنسان إلى الكشف العلمي ، مهما يخطيء في اصطناع الوسيلة . لكن حلة شعور الكاتب بتخلف مجتمعه دفعته إلى هذا الحكم الجائر .

ويعرض حوار الفتية المعاصرين في المشهد نفسه على هذا النحو :

- إني أقترح أن نضيف إلى « باب الفتح » فقرة تؤكد أن من يملك ناصية العلم سيمتلك مقادير العالم .. وتحذر من أن يحرز الفرنج قصب السبق في هذا الميدان .

- لا شك أن أسامة كان يدرك هذا .. ولا شك أيضاً أنه أورد في كتابه فقرة صريحة ترفض أشباه عباس ابن فرناس من حقل العلم .

- وترفض كذلك إيمان المسلمين بقدرة المولى على صنع الخوارق .

- وغرّب روح الأمة بالحكم المتبللة والأمثال الخرقاء ليحكموا القيد حول الرقبة .

- بات مغلوب ولا تيات غالب .. خير الأمور الوسط .. العين ما تخلص على الحاجب .. التي يصرفونك تنعب .. إن كان لك حاجة عند الكلب قول له : يا سيدي . من خاف سلم . من رضى بقليله عاش .

وقد يشفع للكاتب أن الحوار يجري بين الفتية الأربعة ، وهم خارج أحداث المسرحية وليسوا من بين أشخاصها ، وكأنهم يفكرون - كمشاهدي المسرح الملحمي - في القضية المطروحة ، وفي خير الأساليب المسرحية التي ينبغي أن تسلكها المسرحية لتعرضها عرضاً موفقاً مقنعاً .

وتتخذ القضية صورة رمزية في مسرحيات الكاتب الثلاث القصيرة ذات الفصل الواحد « الغرياء لا يشربون القهوة » ، و « الرجال لهم رؤوس » و « اضبطوا الساعات » ، وقد ربط الكاتب بينها بعنوان واحد جامع هو « رجل طيب » . في ثلاث حكايات .

وقد يختلف القراء أو المشاهدون في تأويل الفكرة التي ينطوي عليها الرمز في كل من هذه المسرحيات الثلاث لكن ذلك العنوان الجامع قد يوحى بتأويل مشترك بين المسرحيتين الأوليين . فالطبية في كليتها تتجاوز منهاها الحميد إلى الضعف والاستسلام للعدوان في الأولى ، والسلبية والسكوت عن قول الحق . وكشف الفساد في الثانية .

الرجل الطيب في « الغرياء لا يشربون القهوة » يجلس أمام بيته القديم في شارع هادئ بأحد الأحياء السكنية القديمة ، يقرأ صحيفته اليومية وينظر إلى « طالع » بين الأبراج ، ويطلب قهوة الصباح من زوجته التي لا تبدل على المسرح ، ولا يجس المشاهد بوجودها إلا من خلال فتح النافذة أو إغلاقها . لتمدّ يدها إلى زوجها بالقهوة . ثم يفسد الغريب الأول يقف أمام واجهة البيت متفحصاً إياها بدقة ، ويدون بعض الملاحظات في مفكرة صغيرة . وعيناً يحاول صاحب البيت أن يتحدث إليه ، ويعرض عليه فنتجاناً من القهوة ، فيجيب باقتضاب إنه لا يشرب القهوة . فيصرف الغريب ثم يجيء غريبان آخران فيفحصان البيت من جديد ، ويقاسان أبعاده قياساً دقيقاً ولا يبيحان عن تسؤل صاحب البيت إلا بعبارات مقتضبة لا تنفد شيئاً ، ويرزان إليه بطاقتهم « الصفراء » كما أبرزها الغريب الأول ، دون أن يتحيا له أن يقرأ ما فيها .. وهما أيضاً « لا يشربان القهوة » وينصرفان ، وبعد قليل يقد مزيد من الغرياء ، فيطلبون إلى صاحب البيت إبراز وثائق ملكيته ، ويمزقون فيها يمزقون ، أوراقه المدرسية القديمة وصور طفولته وصباه ، ومحاولاته الشعرية الأولى ، وشهادته المدرسية ، وشهادة ميلاد ولده ، ثم يتروكونه حائراً لا يفقه سراً ما حدث . ولا يجد ما يعينه على الصمود في عنته إلا رسماً قديماً كان قد حفره في صباه على الشجرة العتيقة القائمة أمام البيت :

«ها هي ذى الشجرة قائمة ، أصيلة وراسخة .. جذورها ضاربة عشرات الأمتار في الأرض ، وعليها يا سنية نقش صبا .. قصة غرامنا الساذج - القوس والسهم - واسمى واسمك وما زالت هناك ذكريات أخرى داخل البيت لم تصل إليها أيدي الغرياء . آثار أظافر الصغيرة على الجدران وأنا أتثبت بها لأعلم

المشى . وأول حروف تعلمت كتابتها . حروف اسمي .

ويبسط الستار على قول الرجل الطيب غاملاً زوجته :

« غداً ياسينة مع أول شماع للشمس سأيمت ببرقية إلى الولد . . . عد إلينا . . أنا وأمك والبيت بحاجة إليك ، فالغرفاء كثيرون . . ولا تنس وأنت قادم أن تحمل معك بندقية ! » .

وتبدو طيبة الرجل الطيب في مواجهة نية المدون الواضحة في مجرد التساؤل والدهشة ، ولا يبقى لديه في مواجهة الواقع بأخطاره التي بدت أوائله نذيراً بشر خطير ، إلا التثبث بذكريات الماضي ، والأمل في الجيل الجديد عائداً يحمل بندقية .

أما طيبة الرجل في « الرجال لهم رؤوس » فطيبة الضعيف الذي يؤثر السلامة ويسكت عن الفساد حتى يتبدى له موقفه في صورة رمزية بحقيقة موقفه الذي كان يظن أنه وسيلة إلى الطمأنينة ورضى الرؤساء . . . وفي حديث بين الرجل وزوجته - وحيدتين في مسكنهما ذات مسامتلهن الزوجة على سكوته عما يجري في إدارته من فساد مبيته أن سكوته لم يجر عليه إلا أن تخطئه رؤسؤه ثلاث مرات في الترقية مطمئنتين إلى « طيبة » . وفجأة يلقى جرس الباب ويحمل إليها الطارقون صندوقاً من الخشب يظنان به هدية . ويفتح الرجل الطيب الصندوق فإذا فيه جثة بلا رأس . ويستبد الخوف بالزوجين وعماران ماذا يفعلان ، ثم يطرُق الباب مرة أخرى ويحمل الرجل إليها صندوقاً صغيراً يفتحانه ، فإذا به الرأس المفقود . وتلفت الزوجة زوجها إلى الشبه الكبير بين وجه الرأس المقطوع ورأسه هو ، ويرى الزوج صدق ما تقول زوجته ، ويختلط حديثه ، ويضطرب بين الدهشة والإنكار والتصديق :

« هذا محتمل . . فما كانوا ليخصونا به لو لم يكن يخصنا بالفعل . ومع ذلك فأرأسى ما زال في جسدي . . ولست مذهوراً . . إنه ليس أنا . . ألدبك شك في هذا ؟ . . وعلى الرغم من ذلك فقد اتحم الاضطراب حياتنا ولن ينتهى بين يوم وليلة . . هذا الإنسان الذي يشبهني والذي التجأ إلى مقطوع الرأس حملني مسئولية لا خلاص منها . . أشعر شعوراً قوياً بأن - بصورة ما - مسئول عنه » .

ويبدو الرمز واضحاً لا يقتضى تعسفاً في التأويل من خلال الربط بين الرجل الطيب الضعيف والجنة التي غاب عنها رأسه رمز فكرها - ولا سبيل إلى كمال وجودها إلا بعودة رأسها إليها . . ويبدو الحديث الطريف وكأنه وهم قام في خيال الزوجين بعد نقاشهما الطويل حول موقف الزوج ، وسكوته على فساد رؤسائه . . لذلك يبسط الستار « والزوجة تمذ يدعا في هدوء ترفع الصندوق الصغير بغير جهد وتلقى به داخل الصندوق الكبير ، ثم تحمل الصندوق الكبير - دون جهد أيضاً - مما يوحي بأن الصندوقين فارغان وتنتخه جانبا لتعيد تنظيم المكان » .

على أن كلا من المسرحيتين ، برغم قصرهما ، تنطوي خلال الحوار على رموز فرعية صغيرة لا سبيل إلى بيانها إلا بالقراءة الكاملة للمسرحية . ويعتمد المؤلف في المسرحيتين - وبخاصة « الرجال لا يشربون القهوة » على حوار محكم مرسوم بتناية ليدل على رموز الشخصية والموقف ، مع دعابة فيها كثير من المرارة والانتقاص يواكبان أزمة شخصيتي المسرحيتين أو الرجلين الطيبين .

أما مسرحيات الكاتب الاجتماعية المصرية فلها - بطبيعتها - بيئتها الريفية المنعزلة ومستوى شخصياتها لا تهيء جواً صالحاً لسيطرة الفكر أو عرض القضية ، ولا يصلح حوارها العلمي الريفى ليحمل ما حمله الحوار الفصيح المحكم من دلالات . لذلك كان محورها الوجه الآخر من اهتمام المؤلف ، من كشف عن الحقيقة وتعرية للضماير المنحرفة والأوضاع الفاسدة ، المتخفية تحت ستار من الإلف والزيف . تحف صرامة الفكر في تلك المسرحيات ، ويستخدم الكاتب فيها أسلوب المسرح المؤلف متنعاً ببعض اتجاهات المسرح الحديث في مرونة الحركة والمزاوجة بين الماضي والحاضر والمراوحة بين حديث « المجموعة » وحوار الشخصيات . وهو يعتمد في الكشف عن الحقيقة المستورة على فكرة طريفة تقوم على أساسها المسرحية ، وتضع شخصياتها في مواقف لا تملك أمامها إلا أن تفصح عن دوافعها بدافع من الخوف أو صراحة الضمير أو نور المعرفة ، كما حدث في « الزوجة » بعد أن ظن أهل القرية أن السجين الذي أرسلوه إلى السجن ظلياً قد عاد ليتقم من ظالمه ، وفي « رسول من قرية تميرة » حين أرسلت القرية الريفى المستتير إلى القاهرة « للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » .

وبالرغم من أن الكاتب هنا لا يحاول أن يخرج على الشكل المسرحي المؤلف فإنه يختار من اتجاهات المسرح الحديث ما يوافق طبيعة السعي وراء المعرفة والحقيقة في مثل تلك البيئات القطرية ، فلا يجعل لمسرحياته « أبطالا » يستأثرون بصنع الأحداث ، بل يؤثر أن « تتماون » الشخصيات وتتأزر المواقف حتى تكشف النفوس عن خباياها ، والمظاهر عن زيفها والأوضاع عن فسادها . لذلك تبدو بعض المشاهد مسرفة في الطول وكأن الكاتب لا يريد أن يستعمل ظهور الحقيقة على نحو مقتل ، بل يتيح للشخصيات ما ينبغي من وقت يدور فيه الصراع بين رغبة الكتمان وضرورة البوح ، حتى يحى اعترافها في النهاية نتيجة ذلك الصراع الخفى الطويل .

وقد كتب محمود دياب مسرحياته في فترة جرى فيها العرف - كما ذكرنا - على أن تتضمن المسرحية خطين يكادان يسيران متوازيين في نسج المسرحية ، ويتساويان في اهتمام المؤلف والمشاهد : خط كوميدى ، وآخر مأساوى ، فيها يعرف بالكوميديا المأساوية . لكن محمود دياب لم ينسج على هذا النوال ، بل استخدم الكوميديا بشيء كثير من الحذر ، ولم يتخذ منها خطأ مبتدا فجعلها « مواقف » عارضة تبدو ، وتختفى من حين إلى آخر لتبقى الصدارة والامتداد دائما للتنقيب الدائم لحظة بعد أخرى عن الحقيقة المنشودة . والكاتب لا تغريه طبيعة الشخصية الرفيعة الطيبة أو الساذجة أو الماكرة ، ليهبط إلى مستوى الدعاية المبتذلة أو الفكاهة الهازلة . وقل أن يصور الشخصية الرفيعة - مهما تبلغ سذاجتها - بتلك البلاهة المألوفة في بعض المسرحيات التي يكون الخيط الكوميدي فيها خيطا رئيسيا في نسجها ، وإن كان ينزل أحيانا إلى شيء من هذا ويقع في شرك تلك المواقف والشخصيات النمطية ، كما في تصويره للشقيقين اللذين خيل إليهما أنهما شاهدا السجين المظلوم يسير في أحد شوارع القاهرة بعد خروجه من السجن في مسرحية « الزوينة » وخلافهما الهزل حول أيهما رآه أولا ، وجلدتهما الهزل أيضا حول مقتل « أحمد الأعرج » بعد أن أثار توقع عودة السجين الأحداث القديمة التي كاد يطويها النسيان ، وسعى بعض من كان لهم يد فيها ليخلصوا عن يمكن أن يكشفوا أسرار جرائمهم القديمة .

وإذا كان الفكر قد طغى على مسرحيات الكاتب التاريخية ولم يفسح مكانا للمواقف ، فرفضت الزبالة حب عمرو بن عدى الملك الشاعر ، ولم يبق من حب أسامة ابن يعقوب إلا ذكريات بعيدة عن صاحبه بيئية في الأندلس ، فإن الحب في مسرحياته العصرية الاجتماعية يظل نغمة جميلة شجية معا ، تخفف شيئا مما يتكشف عنه الواقع من قبح ، وتضع في مواجهة السطحين التفاف والمزيف سنداً من الإخلاص والبراءة والصدق . ومن أبدع مواقف « رسول من قرية تميرة » ذلك اللقاء العاطفى النقى الجميل بين المقاتل فكري وصاحبه عائشة ، وهو موقف استطاع المؤلف أن يرتفع فيه بالعبارة العامة البسيطة إلى مستوى الشعر الفطرى النابع من إحساس فطرى صادق ، كما استطاع أن يجنبه العاطفية المسرفة المألوفة في مثل هذه المواقف ، وظلت أصداؤه حوار ذكرياته تتردد في نفس عائشة وعلى لسانها بعد أن جاءها خبر موت فكري في المعركة ، فترتبط بما تمّ من تحول في نفوس أهل القرية ، وهم يقفون إلى جانب حامد - أحن فكري - ليحموا أرضه من عدوان عمه :

« وقاعدن ليه .. متظرن ليه يا أهل تميرة ؟
خايفين ؟ فكرى ما حافش من حاجه لما راح . راح
والضحكة على وشه » .

وعلى ضوء حب عائشة الصادق يدرك أبرها - أبو عارف - كيف خان الأمانة وخسر نفسه حين سافر إلى القاهرة ، ولم يعد إلا بصحيفة ، فيها صورته وكلام كثير مصنوع منسوب إليه . تقول عائشة « في لوحة » : « .. ما سألتش عن فكرى ليه يايا ؟ يعنى ما فكرتش في الناس القلقانة عشانه ؟ في أمه وأخواته .. ولا حد أبدا ؟ كان بلاش يصوروك ولا كنت اختصرت في الكلام ورحت تسأل ! .. ويجيب أبو عارف « في انكسار » : « ما ملكتش يا عشة .. ما ملكتش ! من ساعة ما حطيت رجلى في مصر وأنا زى اللى اتاخدت .. مادريتش بغنى إلا وأنا راجع .. أنا كنت فاكّر نفسى واعى .. لكن انسرفت يا عشة . انسرفت ! » .

ويعبر فلاح عن خيبة أهل القرية فيعلق بقوله في ياس :

الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتبقى عطاء خصباً باقياً
لفنان مفكر ، لعمل فكره ووعيه وموقفه من حاضرم المجتمع
العرى كانت جميعاً من وراء موته المبكر المفاجع ١١ .

د . عبد القادر القط

ودا احنا قلنا هيرجع فاهم كل حاجة ويفهمنا ! .
ومها يكن من طبيعة مسرحيات محمود دياب ، فإنها -
سواء تضمنت فكراً أو رمزاً أو بحثاً عن الحقيقة - تظل
شاهدة على فهم دقيق لطبيعة المسرح الفنية ورسالته

المجلس الأعلى للثقافة لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

مسابقة

الدراسات الأدبية لعام ١٩٨٤م

تعلن لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسابقة للدراسات الأدبية في أحد
الموضوعين الآتيين :

١ - كتابات أحمد أمين

٢ - كتابات الدكتور محمد حسين هيكل

ويشترط في البحث المقدم أن يكون بحثاً مبتكراً يلتزم أصول المنهج العلمي ، ولم يسبق نشره أو تقديمه
ضمن دراسة للحصول على درجة علمية أو للحصول على جائزة أخرى ، وألا يقل حجمه عن خمسين
صفحة (١٥٠٠٠ كلمة) .

والجوائز المخصصة للمسابقة كما يأتي :

الفائز الأول	٤٠٠ جنيه مصري
الفائز الثاني	٣٠٠ جنيه مصري
الفائز الثالث	٢٠٠ جنيه مصري

وآخر موعد لتلقي البحوث هو ١٩٨٤/٣/٣١ وترسل البحوث باسم الأمانة الفنية بالمجلس الأعلى
للقافة (لجنة الدراسات الأدبية واللغوية) — ٩ ش حسن صبرى - الزمالك

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤

○ في أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

○ ٥٤ دولة تشترك في المعرض

○ ١١١٤ ناشراً يعرضون أحدث إنتاجهم

○ لقاء فكري يومي مع كبار الأدباء والفنانين

○ حلقة دراسية عن . .

- كتب الأطفال ومجلاتهم في الدول المتقدمة

قراءة في اختناقات العشق والصباح لإدوارد الخراط

والعناصر الحقيقية في أي عمل روائي هي بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه ، فخياله يجسد في صورة من الشخصيات ، والمواقف ، والمشاهد ، الصراعات الأساسية الكامنة في طبيعته ، أو دورة المراحل التي دأبت على المرور بها . ألفراده تشخصات لتوازن المؤلف وعواطفه ، وما العلاقات فيما بينهم في قصصه إلا العلاقات فيما بين هذه التوازن والعواطف . وواقع الأمر أن أحد الأسباب التي تدعونا إلى الإحساس بأن أعمالا معينة ترضينا أو تذل لنا أكثر من غيرها ، هو ما أظهر مؤلفها من [حاسة أوسع ، ومكاشفة أكبر في تمثيل هذه العلاقات . ونحن نشعر أن عالمه حقيقي ومتكامل ، لا نسبة ما في عناصره من تنوع لحسب بل ، أيضا نسبة ما يتبين أن هذه العناصر تؤلف كلا عضواً

[ادمون ويلسون : وقلمة اكسل
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا]

في مصر ، ومنذ بداية الحضارة المصرية ، كان الفن معبرا أصدق تعبير عن هذه العلاقة الحميمة والثيقة التي تربط الإنسان - فردا وجماعة - بالطبيعة ، وبما وراء الطبيعة ، وبالكون المحيط وبالحياة قبل كل شيء ، والحياة في تفاصيلها الواقعية ، وكذلك في شطحاتها الصوفية . وقد كان الهرم . بيت الأبدية ، يجسد لنا هذه العلاقة ، في كل صورها ، وأشكالها ، وتشكلاتها .

وعالم إدوار الخراط الفني والإنساني ترجمة صادقة وأمنية لهذه العلاقة . هذه العلاقة التي تحقق هذه الوحدة (بالكسر) بين الفرد والمجتمع الذي يعيش فيه ، بين هذا الواقع والحلم ، بين الإنسان والكون ، بين الماضي والحاضر والمستقبل ، بين الآن وال«هنا» . وبين ما كان ، من زمان .

هذه الوحدة (بالكسر) سمة من سمات عالم ادوار الخراط . وسمة أخرى هي هذا التوحد مع كل معطيات الحضارة المصرية ، وسمة ثالثة هي هذا التوحيد ، الذي هو لقاء القلب - عندما لا يطلب الإنسان إلا هدفا واحدا يجعل منه طريقا واحدا ، وطريقة واحدة مما

توفيق حنا

إذا عسى الحلم جعلت الهوى

ربا وإن لم يك محبوبا

[ابن بابك]

فلن نقرأ علوم الناس ألفنا

بلا عشق فما حصلت حرفا

فريد الدين العطار

(ترجمة عبد الوهاب عزام)

«الفن هو راحة اليد

والفنون هي الأصابع»

«مثل بابائ»

يفرض عليه . أن يعيش - هذا الإنسان - وحدة (بالتفتح)
بكل ما تحتويه من عناصر الوحشة والغربة ، والاعتراب في
أكثر الأحيان . .



وفي كل أعمال إدوار الخراط ، نجد هذا الانتقال الدائم
من الحاضر إلى الماضي . . ومن الواقع إلى الذكريات ،
ومن وقائع النهار إلى أحلام الليل وكوابيسه . كما نلمس
هذا التنقل السلس من المكان إلى الزمان ، وكان المكان
والزمان عند إدوار الخراط في أسلوبه الفني شيء واحد . .

يقول الراوى :

«رائحة مياه البركة تحت الشجر الثقيل القديم تعود إلى
يرائحة التراب المبلول في قرية أُمى منذ ستين»

ويقول الراوى :

«وطاف بذهنى ، من غير مناسبة ، أنه في الأحلام تأتي
كلمات وأفكار كل يوم ، وكأنتا في الحلم نزعجى وقتا ملام
بكلمات لا تقصد منها شيئا .

ويقول الراوى :

« . . ومددت يدي إلى الشجرة المعجوز ، وعرفت أن
عصارها قد يست ، طالما صنعت من كرياتها ملء
زجاجات الصمغ عاما بعد عام ، ألصق بها في كراسيات
المدرسة صور دسنيوفسكى ، وهران ، والطهطاوى ،
وكيتس ، وتروتسكى ، وشكسبير .
كانت الشجرة مهجورة ليس عليها ضرباب واحد ، ولا
تدور حولها المصافير الصغيرة القلقة ، التي لم أعرف أبدا
ما اسمها .

فاجأت السكون المطبق على كل شيء . جسر النيل ،
وسمة الفيضان ، وحواري القرية ، وحنفية الماء المكرر
الذي يتقطر على التراب . كلها صامدة الآن»

ويقول الراوى بعد ذلك :

«كان هذا الصمت متفرا ، لم أر في السماء الحدأ المترصدة
التي كانت تلحق في دوائرها الواسعة ، ولا الهداهد التي
كانت تنتقل بسرعة من الفيضان إلى الشجر ، ولا تجمع
الغريان .

وسمعت نفسى أسأل : أين الطيور ؟ أين همد
سليمان ؟»

من اللحظة الأولى . . يشعر القارئ وهو يدخل عالم إدوار
الخراط . بل من الكلمة الأولى التي يبدأ رحلته بها -
ومنها - أنه في عالم جديد ، وفي أرض جديدة . ومع
كائنات هي من واقعنا هذا الذي نعيش فيه وتتحرك ،
ولكنها تنتمي إلى هذا العالم ، وإلى هذه الأرض . ويص
هذا القارئ هذا الجهد الطيب الذي يبذله الكاتب في
اختيار كلمات ومواقف ومشاهد عالمه الفني ، ويلمس
القارئ هذا الترحد بين الجملة والموقف الذي تعبر عنه
هذه الجملة ، كما يجد أن اللغة عند الكاتب تقدم - مع
التجربة الإنسانية - مزجيا طيبا لفنون الموسيقى ،
والتصوير ، والشعر . . مما يصدق عليها ما رده الشاعر
الفرنسي بودلير في قصيدته «تجارب» (ترجمة جبرا ابراهيم
جبرا) :

كالأصداء الطويلة من بعيد تتماوج هكذا المطور
والألوان والأصوات تتجاوب

يجد القارئ في كل أعمال إدوار الخراط سمات هذا العالم
الفنى والإنسانى ، وملائمته ، وقسماته . من «حيطان
عالية» (١٩٥٩) التي تعتبر بداية جادة لبناء أدب يعبر
أصدق تعبير عن حساسية جديدة ، حتى عمله الأخير
«اختناقات العشق والصلباح» مرورا ب «ساعات
الكبرياء» وروايته - رائحته - الأولى «دامة والتين» . .
والجملة الفنية في كل هذه الأعمال مشهد سينمائي يسجله
الفنان تسجيلا فنيا بقلم - كاميرا . ومن هذه الجمل
الفنية ، هذه اللقطات السينمائية ، يتكون ويتشكل
العمل الفني بفضل هذا المونتاج الذي يقوم به الفنان ،
وهو مونتاج واقعى ، بهذا المعنى الخصب للواقعية ، حيث
تمتزج الأحلام ، والواقع ، وما فوق الواقع - السريالية -
وما وراء الواقع في مزيج فنى يمتاز بهذه الشمولية الرجة ،
من وحدة (بالكسر) وتوحيد ، وتوحد .

ويقول الراوى :

« ... وعرفت أنى عدت إلى غمرة ستوات الحب
الأعرس ، وأشواق الصبا التى لا مثل لتور مذاجتها ،
أن تكون هذه الأرض من أرض العدالة ، وأن تعود إلى
الناس »

وفى النص التالى كما فى النصوص السابقة نلص هذا
الجمع الفريد بين الآن وزمان ، بين الواقع والحلم .

يقول الراوى :

« ... وأعرف مرة أخرى تلك الهجة والوجع ،
والفرح والنشوة ، والرغبة والقلق ، نجش كلها فى صدر
الطفل الذى كتته والذى أنا هو ، معا ، وأنا أضع رجلى فى
هذا العالم المفقود .

وهنا تأتى أبيات الشاعر وليم بتر ييتس (ترجمة جبرا
ابراهيم جبرا) :

«أستعيد لعين البصرة
بثرا جافة خنوقة منذ زمن طويل
وأخصانا منذ زمن طويل حرمها الرياح
وأستعيد لعين البصرة

شحوب وجه حاجى

شاخا مشعنا

ورجلا يتسلق صاعدا لكان

جرده ريح البحر المالحه بمصفها»

يقدم لإدوار الخراط فى خاتمة «اختناقات المشق والصبح»
تجربة إنسانية عاشها وعانها بكل عقله وقلبه ، بكل
أحلامه وآماله ، بكل طموحاته وإحباطاته ، تجربة غيرها
ومارسها بكل كيانه ، وهو يصور هذه التجربة فى خمس
حركات تحمل هذه المتون الدالة والرازمة : « نقطة دم»
(٧٩/٧١٤) وقبل السقوط (٧٩/٧٢٧) و «أندلام
المصافير على الرمل» (٧٩/٧١٦) و «على الحافلة»
(٧٩/٧١٩) وأخيرا « محطة السكة الحديدية (٧٩/٧٢٠)
(٧٩/٧٢١) .. وتبدأ افتتاحية هذه الحماسية « نقطة دم»
بجمل الصورة أو المشهد - الحلم - :

«رأيت أنى تحت بوابة شاهقة الأركان ، مقوسة السقف ،
وحدى ، بين أعمدة حجرية سامقة يبيض مشدودة
الجلد ، ناعمة ، دسمة اللحم ، فى النور النقي الحاد .
درجات السلم ترتفع أمامى ، حريضة خالوية ، أصعد
عليها فى القضاء الفسيح . وقع خطوى له أصداء بين
الأعمدة .

وتنتهى خاتمة هذه الحماسية «محطة السكة الحديد (٣)»
بهذه الصورة ، أو بهذا المشهد - الحلم الذى يعبر عن
خلاص الراوى من هذه الاختناقات :

«وقع خطوات ثابت وواتى على الحجر وأنا أرتفع ، فى
الظلمة ، على حافة بناء شاهق يقف على طرف جسر ترابى
يرتفع ، وتحته الماء الراكد كأنه مرآة ساكنة السطح ،
مدت عليه ألواح من الخشب تصل بين الرصيف وحائط
البناء الخين الأحجار . أصعد السلالم المنحوتة خارج
البرج من غير سيج ، كتلا صغيرة ضيقة وعرة ،
مرصوفة فوق بعضها البعض ، من حجر أبيض ثقيل
الملمس تحت قدمى .

ارتقى السلالم الحجرية بعزم معقود وأساسى وأنا أرتج
بالنشوة والغضب ، معلقا على حافة هذه الساء التى
امتلات بحسد الليل . أعرف أنى لا أستطيع النزول ،
إننى لا يمكن أن أنزل الآن ، وإننى أصعد إلى هذا الوجه
يسمرته الصافية ، وموج عينيه ، إلى هذا الجسم الناعم
الراسخ الذى سيقبلى معى إلى يوم موى ، وأنه لا يمكن أن
يفصل بينى وبينها شيء»

فى هذه المشاهد التى يتكرر فيها فعل الصعود والترقى أكثر
من مرة ، نلص أصوات هذه الموسيقى التى تزدنا
بقردوس ذاتى ، وهو يتطلع إلى وجه بياتريس - الحبيبة
الحالدة - تستمع إلى هذه الموسيقى التى تسرى فى حروف
وكلمات وعبارات هذا النص الذى يعبر فى صدقه
ويساطته ، عن هذه العلاقة الحميمة التى تربط اللغة عند
إدوار الخراط ، بما تعبر عنه ، وما تقدمه من خبرة وتجربة
إنسانية وفنية .

ولعل محطة السكة الحديدية بكل ما تحمل من لحظات ومعان ومشاهد ، وبكل ما تعبر عنه هذه المحطة ، هذا المكان - زمان - هي توقيع الفنان الذي يحرص على أن يضعه في خاتمة أعماله ، وهو يضع الرقم ليؤكد لنا هذا المعنى وأنه سوف يكتب للقارئ تنويعات أخرى لتيمة محطة السكة الحديد .

والواقع أن محطة السكة الحديد ، حيث يلتقي الناس ويتصرفون في لحظة واحدة . وفي مكان واحد ، حيث يستحيل المكان الساكن زمانا متحركا ، وحيث تمتزج دموع الحزن ودموع الفرح ، وحيث نشهد ونعيش أرق اللحظات وأقساها في حياة الإنسان ، كل إنسان ، وما أقسى هذه اللحظة عندما يستحيل القطار بكل من يحمله وبكل ما يحمله مجرد صوت ، سرعان ما ينتهي إلى صمت يعيشه الإنسان وهو يغادر المحطة ، ويعود إلى بيته ، ويجد نفسه وحيدا .

يمكن أن يكون التين وزما وتمجيذا لهذه الوحدة والوحشة والغربة التي يعانيها الإنسان في لحظة الفراق .. عندما يستحيل الحضور غيابا وفراغا باردا .

وهذا - أولغير هذا - يحرص الفنان حرصا طقوسيا على أن تكون محطة السكة الحديدية توقيع الفنى على أعماله - ولعلنا لو بحثنا في رواية «رامة والتنين» لوجدنا لوحة المحطة موزعة الألوان في ثنايا ورغبايا هذا العمل الكبير .

يقول الراوى في «محطة السكة الحديد» :

وأرصفة السكة الحديد تمتد ، معتكئة مظلمة ، متجاورة بلا نهاية ، حريضة وخالية . والساء معتمة فوق ، شاسعة ومتفصلة ، الليل الذى فيها لن يتجنب ، والنجوم ثابتة صغيرة ، لن تلوذ فى أى فجر ..

ويتساءل الراوى في مرارة وألم حزين : [وأساء نفسى لماذا هذا الخواء في هذا العالم الذى ليس لى غيره ، ولا أعرف كيف أخرج منه]

في هذا النص نلمس حدة هذا الصراع بين الانتباه

وبين الافتتاحية والخاتمة ، نعيش مع الفنان ونعيش هذا العصر بكل أحداثه وأزماته وكوارثه واختناقاته ، سواء في داخل الفرد ، أو في الواقع الخارجى - ونستقل في سر وبساطة مع الفنان من الأمكنة إلى الأزمات .. ومن الإنسان إلى الآخر - ومن الواقع إلى الحلم - ومن المدينة إلى الريف - ومن الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة .. ومن الفرد (الميكروكوسم) إلى الكون (الماكروكوسم) ، في رحلة شاقة وممتعة ، وكأنها تصغير دقيق - ميناتور - للكوميديا الآلهية لدانتى ، من الجحيم إلى الفردوس ، مما نلمسه بوضوح في النص الأخير من خاتمة الاختناقات الذى قدمته هنا كاملا .



ولا أدري سر حرص ادوار الخراط أن يضع في نهاية «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء» وهنا في «اختناقات العشق والصباح» خاتمة تحمل عنوان «محطة السكة الحديد» .. لعلنا نجد تفسيراً فيها رواه الراوى :

« .. وكان أمى وأخوان البنات الأصغر منى قد خلت منهن المحطة ، وتركتنى وحيدى ، أتلفت حولى ، تحت ضغط اللهفة المحكوم الهادى ، ولا أرى سور المحطة من وراء الأرصفة المتكررة ، رصيفا بعد رصيف على معنى وعلى شمالى ، بلا آخر»

هل رأيت مدى قسوة هذه الصحراء من الوحدة ، ومن الفقد والغربة والضياح ، عاناها طفل صغير وحيد تائه ، وسط زحام المحطة والناس .. وافتقد الطفل أمه ، وترسبت هذه اللحظة في وجدانه ، وعاشت في لاوعيه ، وهو دائم العمل ، ودائب المحاولة للخلاص والخروج من عنف وقسوة هذه اللحظة .

يقول الراوى

ولا أعرف أين الباب . أعرف أنه لا بد أن يكون هناك ، ولكنى لا أعرف طريقا إليه ..

والتمرد : [وفي هذا العالم الذي ليس لي غيره ، ولا أعرف كيف أخرج منه،

وكان الفنان يعترف اعترافا يحاول أن يكسره هذا اليأس العنيد ، يعترف بأنه محكوم عليه بهذا الانتباه ، ولهذا لا يعرف كيف يخرج منه ، لأن في خروجه هروبا من هذا الالتزام بالانتباه ، ذلك أن الفنان الصلادق يعبر في كل إبداعاته عن حبه العميق لهذا المكان الذي ينبع منه وجوده ووجدانه . ولهذا يحلم ويعمل أن يتحقق في هذا المكان - وفي كل مكان - العدل والسلام والمحبة .

يقول الراوى :

« .. أعرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ، ولكنهم ليسوا موتى ، وأن الأمهات تألمت على المراتب القديمة الجافة القطن ملفقة من غير ملامات على حصر الأرض ، وأهن يفتلين أولادهن بملابهن القديمة ، وبأنفزع أنيكها الحنان والقلب المكسور . وأحسن قلبي مقطوعا شقين ، وجافا لن يرتوى أبدا » .

ويعلم الراوى بالعدل وبالعدالة ، ويقول في سخرية حزينة :

« .. وصرفت أنى عدت إلى فمسة سنوات الحب الأخرس ، وأشواق الصبا التي لا مثل لنور سذاجتها ، أن تكون هذه الأرض هي أرض العدالة ، وأن تعود إلى الناس »



يقول الراوى :

« خرجت للميدان الواسع المضطرب الحركة بسيارات الجيش الانجليزى الصفراء المسرعة ، يقودها جنود كالأطفال بالفانلات على صدورهم المحترقة والكتاب الكاكي على شعرهم المقصوص ، وهريات اختطوهم بجورها خيل نائمة الضلوع ، متهدلة الحمى ، وسيارات الأجرة المربعة الشكل ، ونساء الفلاحين بقاماتهن المنسرحة المنتصبة ، يحملن القفف والقف على رؤوسهن القوية ، يخترقن سيل المرور المزدحم »

هذا القلم .. كاميرا سجل لنا هذه اللفظة السينمائية ، المتملكة بالحركة والحياة ، واللوان الكائنات ، ويختلف وسائل النقل في باب الحديد ، مع أول لقاء مع القاهرة ، وما أجل صورة الفلاحات التي تذكرنا بفلاحات مصر القديمة «بقاماتهن المنسرحة المنتصبة ، يحملن القفف والقف على رؤوسهن القوية ، يخترقن سيل المرور المزدحم»

وفي مشهد آخر من مشاهد الخروج .. يقول الراوى :

« خرجت من الحارة المزدحمة التي كنا نساكن فيها منذ سنين ، وحيطاطنا المتقابلة ، تغطيها دائما مسافة داكنة الرطوبة ، صاعدة من الأرض ، متموجة الخطوط ، والرائحة الثقيلة التي لا تتجانب عنها أبدا ، وتسطع في آخر النهار ، محسوسة ، رائحة مياه الغسيل والمسح وبقايا الطيبخ وریش الطيور وقشر السمك التي تصب ويطوح بها من النوافذ والبيبان والسطوح في أى وقت من الليل والنهار على تراب الحارة »

هذه الحارة - اللوحة بالوانها الصارخة تقدم طبيعة صامتة ، موضوعها هذه الحارة ، في إحدى مناطق الإسكندرية الشعبية ، صادقة وجارحة ، عميقة التعبير عن كل ألوان الفقر والجهل ، في تلك الأحياء المنطوية على نفسها ، في انزواء ، وانكسار ، بعيدة عن الرعاية والعناية والاهتمام .

كما نجد مشاهد أخرى تجسد لنا تيمة الصمود ، وإذا كان الصمود يرتبط بالسلام فإن الخروج يرتبط بالباب ،

والأبواب والسلام تزدهم بها هذه الخماسية ..
«اختناقات العشق والصباح» بشكل ملحوظ وملموس .

يقول الراوى :

« .. وصعدت السلام القديمة يساجها الخشى الذى
يلمع سواده من القدم ومس الأيادى . وكان معى .
جمهورية أفلاطون» وأنا أطل من سور السطح على الحارة
التي تتقلب فى ضجيجها وروائحها ونداءاتها»

هذه اللفظة من فوق سطح البيت تقدم للحارة لوحة نشطة
وحية من زاوية أخرى ، للقلم - الكاميرا .. والراوى
يحمل معه «جمهورية أفلاطون» .. ويقول لحبيته : [إن
الذى يحكم فيها هم العقلاء والحكماء . وإن الناس يجب
أن يتعلموا الموسيقى ويعرفوها منذ صغرهم] .

ما أبعد هذه الحقائق التي ردها أفلاطون فى هذه
اليوتوبيا - هذا الحلم - منذ أربعة وعشرين قرنا ، عن
واقع الحارة ، وعن هذه الفتاة البسيطة الساذجة غير
المتعلمة ، وهذا الجمع بين الواقع فى أبشع صورة
وأصدقها ، وبين الحلم فى أرق صورة - هذا اللقاء
السعيد الذى يعبر عن تعاطف الفنان ومشاركته مع شيء
غير قليل من السخرية -

ويقول الراوى وهو يصف رد فعل الحبيبة لما رواه لها عن
أفلاطون وعن الموسيقى :

« .. فضحكت وقالت لى : إنها تحب أن تتعلم العود
معى - وإن تفضى ، وأنا ألعب على العود . وقالت لى :
إنها تحب أسمهان جدا ، وتموت فى أغانيها» .

ونرى فى هذا النص استعمال الفنان لفعل من أفعال اللغة
الشعبية وهو «موت» الذى يعبر عن أقصى ما يبلغه حب
الإنسان المصرى - وتشيع هذه النغمة الصوفية فى كثير من
الترانيم اللغوية الشعبية وفى مشهد آخر من مشاهد
الصعود يتجرّد الفعل من مادى المكان ويستحيل حركة فى
الزمان ، ويبدو فى صورة حلم من أحلام الراوى :

« .. أثب ، خطوة واحدة ، ولكنها لا تنتهى ، على الممر

المائى الرفيع ، وكأنى لا أعبط أبدا على الشط المقابل ،
وأستمر مرتفعا فى الهواء ، فى وثبة صغيرة جدا ، ولكن لا
يفرغ زمنها أبدا ، لا أصل أبدا إلى سطح الأشجار
المصفوفة التي تقف تنتظرنى ، تترصدننى ، أحلق ،
وأعرف أنه يجب أن أصل ، بأسرع ما أستطيع ، إلى شيء
ما ، ضرورى» .

وبرغم هذه الاختناقات فى الداخل وفى الخارج ، وبرغم
هذه المحاولات للخلاص من هذه الاختناقات عن طريق
الصعود والخروج ، إلا أن الراوى يعترف بارتباطه
الوثيق - كما سبق أن ذكرت - بهذا العالم الذى يعيش فيه
مع الناس - كل الناس - يقول الراوى :

« .. فى قلب هذا الانهمار من زحمة الناس ، عالم آخر ،
منفصل ، ولكنه وثيق الصلة بنياط قلبي ، أعرف أنه
صالحى الذى ليس لى خيره ، فقط أحس بضغطة يزداد
فداحة ، وأعرف أننى لا أريد الخلاص من هذا الثقل»

إن الراوى . بطل خماسية اختناقات ، لا يعيش فى برج
عاجى - إنه يعيش ويعانى أحداث العصر وأزماته بل نحن
نلمس - من بعيد - مشاركته الجادة والحادة لكل ما يكابده
أبناء هذا العصر - بل إنه يحدد زمن هذه الأحداث - يقول
الراوى :

« .. إن نسخة الأهرام الوحيدة سوف تصل إلى القرية
بقطار بعد الظهر وسوف يأتى بها ساعى البريد الطواف
على حمارة الميرى الأبيض ، وسوف أقرأ فى آخر هذا
الصيف أن تشيكوسلوفاكيا قد سقطت ، وكنت أنا
أيضا ، كأقربائى الفلاحين ، أجد صعوبة فى نطق اسم
هذا البلد الصغير البعيدة ، وكنت أرى حروف المطبعة
الكبيرة المسطحة فى العناوين الممدودة بالأحمر على عرض
الصفحة الأولى ، ونص إعلان الحرب على ألمانيا ، بترقيع
الملك جورج السادس .

وفى عالم الاختناقات تجد هذا الحشد من المشاهد
الكابوسية التي يصور فيها الفنان ما يتذر بنهاية هذا

ومتوجسا وحذرا في الأول ، ثم تلوى ، بثقة أكبر ، وخاص مرة واحدة حتى اختفى ، ولم يعد يظهر له أثر بين الحديد والأسمنت . ثم اتبقت فجأة ، في قلبه نفق ، من الناحية الأخرى ، فوق الطوب الذي رأيت لونه يسود قليلا . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها وكانت عفية ولها سطوة . وصوتها يشقشق ، ولها قرقرعات سريعة متلاحقة ، ودخان الورق له رائحة الجير المحترق .

ورأيت أغلفة «ساعات الكبرياء» الحمراء اللون تبيض بين السنة الذهب ، وأوراقها البيضاء تنثني على نفسها وتسقط أطرافها محموشة بالنار .

وكاننا نشهد احتراق الكتب في فيلم «فهرميت ٤٥١» للمخرج الفرنسي فرنسوا تريفو عن قصة «راي براه بري» «ونلمس مدى المرارة والسخرية والفنان يصور لنا احتراق أغلفة وأوراق مجموعته الثانية» «ساعات الكبرياء» ، وكان الفنان يقول لنا : إن إحراق الكتب لا يكون بإحراقها فعلا ، بل يكون بعدم قراءتها - لعله يريد أن يسخر من مؤلف القصة ، ومخرج الفيلم من هذا الجيل التلفزيوني ، ومن أعداء الحياة والثقافة والكلمة .

ثم يقول الراوى ، وهو يجثم الحركة الثالثة من هذه الاختناقات والتي تحمل هذا العنوان الشرعى :

«أقدام العصافير على الرمل» :

«وسمعت أصوات أصدقائه قدامى لم أرهم من زمن ، وكان فهم من يعيش الآن في لندن وباريس وهارفارد . وكان فيهم صديق كنت أحبه ومات منذ قليل بسرطان الرأس ، وصديق مات منذ عشرين سنة غربا في المعجم ، وكانت فيكتوريا تجري معهم ، بالروب الأزرق الناصل الوبرة ، وكانوا كثيرين . وكانوا يهرون وراء أشياء ليست سهلة المثال . كانوا يهرون ناحيتي ، وناحية النار . ويتنادون بطلب النجدة ، وتليفون المطافئ ، وجراذل من ماء البحر . وأصوات أخرى تقول : لا فائدة . ثم انفجرت النيران في دوى ساطع النور .

العالم .. ومن أدق وأبلغ هذه المشاهد تعبيراً عن هذه النهاية ، مشهد الشرفة ، ومشهد الحريق - وهناك عبارات كثيرة تعبر عن يأس البطل الراوى .. هذا اليأس الذى يتجسد في هذين المشهدين وفي غيرها ، في رحلة الراوى نحو الخلاص . يقول الراوى :

« .. وقلت لنفسى : إن الحلم سينقضى ، وإننا نميش في عصر لا يرحم ، وإن جوليت كانت وهما من أوهام الإقطاعيين في مدينة أوروبية في آخر العصر الوسيط .

ويقول الراوى أيضا :

« .. كنت أعرف أن على أن أعذ آخر قطار بعد ساعة ، وأن كل شيء مازال بلا حل ،

ويقول الراوى :

« .. لا أعرف أين الباب ، أعرف أنه لا بد أن يكون هناك ، ولكنى لا أعرف طريقا إليه .. أى طريق ..

ويقول الراوى :

« .. أسأل نفسى : لماذا هذا الخواء في هذا العالم الذى ليس لى فيه ، ولا أعرف كيف أخرج منه ..

ويقول أيضا ، هذا البطل السجين في كابوس هذا العالم ، « .. الباب الذى تضربه الشمس بضوئها الممدد القوى يبدو بعيدا .. جدا ، لا يمكن الوصول إليه ..

ولكن لماذا كل هذا اليأس - هذا اليأس الذى يجثم على الجرح العميق لهذه الاختناقات ، ومنه تنبع هذه المشاهد الكابوسية ١٩ .

ولعل أصدق هذه المشاهد تعبيراً عن رؤيا الفنان وأبلغها تجسيدا لأسلوبه الذى يتوحد فيه في كيان فنى واحد : الرائي والرؤية والمرئى ، هو مشهد الحريق . ولعل الفنان أراد أن يقدم لنا تصورا مصغرا - مياتود - لحريق القاهرة . يقول الراوى :

« .. انتهت أول السنة النيران من بين الأكوام . وكان في الهواء النقي رائحة تفتاة حريقة . وزحف اللهب بطيئا

وكوارث ، وعن طريق هذه المشاهد التي تتجاوز هذا الواقع المعيش ، وتقرب كل الاقتراب من مغامرات السريالية والبعث وغير المعقول . . نعم وفق الفنان عن طريق هذا كله إلى الخلاص من الأحلام الرثة ، ومن قوالب الكلام . . وكان الفنان يعلن ثورته - الوقور - على المضامين والأشكال التقليدية ، داعيا إلى طريق الحساسية الجديدة التي تقوم على حرية التعبير في الأسلوب ، وفي المضمون ، وفي الموضوع أيضا .

يقول الراوى :

« كان في صعودى على هذه السلام التي لا تنتهى لهفة وتطلعا وخفة ، كائن سوف أجد شيئا لا أهره ، لكننى شديد الشوق إليه ، يشرق ، هناك ، في قلب زوقة الساء الخفيفة »

والحركة . . الحركة في المكان ، والحركة في الزمان . . . الحركة عن طريق الصعود ، أو عن طريق الخروج ، أو عن طريق التخليق بأجنحة الخيال . . هذه الحركة هي التي تطبع عالم الاختناقات بطابعها الديناميكي .

ولعل القطار هو رمز لهذه الحركة التي يخلص بها الإنسان من اختناقات عجلة السكة الحديد ، وتوسل الفنان في تصوير هذه الحركة بكل أشكالها وتحققاتها في عالمي النهار والليل ، أي في الواقع وفي الأحلام بالقلم - كاميرا ، وكان على قارئ أعمال ادوار الخراط أن يستعمل بصره وبصيرته لتابعة مشاهد ولقطات هذا الفيلم - كاميرا .

وكثيرا ما يصور الفنان الحركة عن طريق اللا حركة لتجسيد جو الحلم وتأكيده . .

يقول الراوى :

« . . وثب الغراب الضخم ، على غير انتظار ، دون أن يصفق جناحه ، دون أن يسطعها ، واصطدم ، دون صوت ، بالخشب الذي يسد النافذة ، وغاب فيها ، اخترقها ، دون أن يفتح فيها أدنى شرح . مازالت النافذة مسدودة »

نجد في مشهد الحريق هذا الصراع من كل ألوان التخريب والتدمير . في هذه المحاولات التي كان الأصدقاء يقومون بها لإطفاء النار . . ويقول الراوى ساخرا من هذه القلة القليلة المستسلمة في ضعف وفي انكسار : « . . وأصوات أخرى تقول : لا فائدة »

لعل أسرفت في الاعتماد على نصوص واختناقات العشق والصباح ، ولكنى أرى أن النصوص مع فنان مثل ادوار الخراط جزء ضروري ولازم في العملية النقدية - ولو كنت أكثر شجاعة لاختفيت باختيار بعض النصوص الدالة ، وكأنها لوحات لا تحمل عناوين - وقمت بترتيبها ترتيبا - أشبه بعملية المونتاج - يوحى برؤية الفنان وأسلوبه الفني وفلسفته ورؤياه . .

يقول الراوى :

« . . كان النيل قد روض الآن ، وصمت ، وينسكب نهجلا ومنخفضا ، وقلت لنفسى هل انقضى فعلا عصر الرؤى ، وانكسرت ! وقلت لنفسى : لا أهره بعد كيف أخلص من الأحلام الرثة وقوالب الكلام »

ترى هل وفق الفنان في « اختناقات العشق والصباح » في الخلاص من الأحلام الرثة وقوالب الكلام ؟ . . ؟ أنا أقول : نعم .

نعم - وفق ادوار الخراط عن طريق الأسلوب الفني وعن طريق هذه الرومانسية التي تتجسد في الأحلام والذكريات والاعترافات ، وعن طريق هذه الواقعية التي يصور بها الفنان ما يزدحم به واقع عصره من أحداث وأزمات

وهكذا - يجد القارئ في خاسية واختناقات العشق والصباح الحاضر يمتزج بالماضي ، والامكنة والأزمنة والعلاقات تنصهر في كل واحد ، كل مترابط متداخل متشابك ، كل يتحرك في حركة دائمة ودائبة ، وفي تشكيل مستمر من الواقع والحلم والذكريات . وعمل القارئ متابعة وملاحقة الحركة الفنية - بكل مآلديه من ذكاء وبصيرة وانتباه - في غوها وتطورها ، في كل حركة من حركات هذه الحماسية التي تتجاوز وتتكامل نعماتها ومواقفها ومشاهداتها .

ولهذا قلت - وأقول - إن إدوار الخراط في أعماله من وحيطان عالية إلى واختناقات العشق والصباح قد وفق - في وعي وصدق وأمانة - للخلاص من «الأحلام الربة وقوالب الكلام» .

وأعود - في نهاية هذه الكلمة - مع الراوي إلى : «أشواق الصبا التي لا مثل لتور سداجتها ، أن تكون هذه الأرض هي أرض العدالة ، وأن تعود إلى الناس» .

القاهرة : توفيق حنا

والقارئ يجد في تكرار كلمة «دون» هذه الدقات الصامتة التي تعلن عن هذا الذي لم يحدث وهو قد حدث ، والتي تصور أدق تصوير جو الكابوس الأسود الدجي .

ونجد في أعمال إدوار الخراط هذا المزج بين عالم « .. كان » وعالم « كان » ، عالم الحقيقة وعالم الوهم ، بين عالم الواقع وعالم الحلم ..

يقول الراوي :

« .. وكانت الشرقة في الشارع الهادئ بالليل يهتز ، ثقيلة تحت حشد من الناس الذين يلوحون بأيديهم ويشيرون ويفتحون أفواههم ويهزون رؤوسهم ، دون أن أسمع لهم صوتا ، ومالت الشرقة إلى تحت ، بيضاء ، وكأنني أسمع صوت ثققل الخشب يتزعج من بلاط الحائط ، ولكني لا أسمعهم . وسقطت الشرقة إلى الأرض ، وسقط الناس . ولم أسمع اصطدامها بالشارع ولم أسمع صراخهم ، ولم أسمع الأجسام تسترطم بالرصيف ، كأن هذا كله لم يحدث . وهو قد حدث»

ونجد في هذا النص وفي نصوص كثيرة من الاختناقات هذا الدور الدرامي الذي تقوم به «كان» .. ونلمس في هذا النص هذه العلاقة بين «كان» و«قد» . بين التشبيه والتأكيد . وكان بين الراي والمرئيات جدار سميك من الزجاج : «كان هذا كله لم يحدث . وهو قد حدث»



بسم الله الرحمن الرحيم

المؤسسة العربية الحديثة للطبعم والنشر والتوزيع

حمدي مصطفى وشركاه

١٦٠١٦ شارع كامل صدقي الفجالة - القاهرة ٩٠٨٤٥٥
المطابع ٨ شارع ٤٧ المنطقة الصناعية بالعباسية ٨٦٦٢٨٠

إحدى كبريات دور النشر في مصر

ترحب

بالأدباء المصريين الجدد في مشروعاتها الثقافية الجديدة :

أولاً : مشروع سلسلة كتب شهرية للناشئة (٩ سنوات فأكثر)
تدور حول الخيال العلمي المتقدم في صورة مغامرات
بوليسية تنتهي بانتصار حماة الأمن على قوى الشر التي
تستخدم العلم في الشر والجريمة .

(النص في حدود ٤٠ صفحة فلو سكاب على الآلة الكاتبة)

ثانياً : مشروع قصص علوم مبسطة للأطفال (٤ سنوات فأكثر)
على لسان الطير والحيوان والنبات تحبب أطفالنا في
القراءة ، وتتمى مداركهم عن طريق التزود بالعلم والسعي
إليه ، وترهف مشاعرهم نحو الجمال والحب والخير
والفضيلة . (النص في ٣ صفحات فلو سكاب على الآلة الكاتبة)

● تقدم النصوص باليد أو بالبريد الممسجل التي ستعرض على لجان
فنية لقرائها ، وتعاد تلك التي يقل مستواها عن الامتياز ، أو التي لا
تخدم الأغراض المشار إليها ، مع مراعاة سلامة الأسلوب واللغة -
آخر موعد لاستلام النصوص ٣١/ يوليو / ١٩٨٤

● الهدف من المشروعين هو تحبيب العلم للأطفال والناشئة
وغرس بذور القراءة والإطلاع بجرعات كبيرة من التشويق .

● النصوص الجيدة سيدفع مقابلها أتعاب مجزية - المشروعان سيتم
بمشيئة الله إخراجهما إخراجاً عالياً المستوى .

شعارنا : « نحن نخرج لك أحسن الكتب » .

«مالك الحزين»

بين المكان

اللغة

الحلم المفقود

وبعد هزيمة يونيو ، وانتهاء حقبة الستينيات ، واقترب- السبعينيات بما تحمله من واقع مغاير . كان عالم قديم ينهار ، وآخر يتشكل . ولم ينشأ أدب أزمة ، وإنما كانت هناك موضوعات أزمة . وعلى الرغم من أن كل مضمون يستدعي الشكل الخاص به . إلا أن موضوعات الأزمة ظلت حريصة على التعبير عن نفسها من خلال أشكال قديمة .

والفن الروائي هو أكثر الفنون اقتراباً من الواقع . إنه زواج بين أهمية المادة ، وأهمية المعالجة الفنية . كما أنه أكثر استجابة للحاجات التاريخية . ورغم ذلك ظل حريصاً على امتداده داخل الكلاسيكية ، التي سادت حتى وقت قريب . وحينا حاول أن يتجاوزها ، لم تخرج الأشكال التالية عن أن تكون كلاسيكية جديدة .

وإبراهيم أصلان في روايته «مالك الحزين» ، حاول أن يعلق الفأس في رقبة مجموعة الأطر الروائية السابقة على روايته . والتي استقرت في الذاكرة الإبداعية العربية . وتجاوز الأشكال التالية لها ، والتي ظلت مدينة لها بوجودها .

وفي دراستنا لهذه الرواية ، لا يمكن أن نتجاهل أثر التناقل الفكري بين الكاتب وعصره ، في الامتداد التاريخي والجغرافي . وأول ما نلتصم من تأثير هذا التناقل ، أن لرواية «مالك الحزين» امتداداً غير منظور في (الرواية الجديدة) . التي تبلورت في أوروبا خلال النصف الأول من القرن العشرين .

وقد استفاد إبراهيم أصلان من إنجازات «مدرسة النظر» . التي تجعل من الأشياء لامن الإنسان موضوعاً لها .

وفي «مالك الحزين» لم نحاول الأشياء إلغاء الإنسان . وإنما اقتربت أهميتها . من أهميته حين بدا الإنسان بلا

عبد العزيز موابي

في المسافة الفاصلة بين عالم ينهار ، وآخر يتشكل . هادة ما ينشأ أدب جديد . « أدب أزمة » . وأدب الأزمة يتسم بأنه يظل موزعاً ما بين العاطفة التاريخية تجاه أحد العالمين ، والرفض تجاه الآخر .

ولا يكون التأثير بين وبين ما سبقه من أدب ، في مجرد اختيار موضوعات متحازة ، أو رافضة . ولكن - أيضاً - في كيفية تشكيل هذه الموضوعات داخل العمل الأدبي . وفي خلق علاقات جديدة بداخله .

إن تغير الشكل وحده قد يكون كافياً للدلالة على الرفض أو الانحياز .

ماضٍ بعد أن تحول إلى كائن خارج التاريخ . بلا قدر ، لأن القدر فعل معاكس للإرادة التي أفرغ منها . وبلا أعماق ، حين أصبح عاجزاً عن فهم واقع ، وفاقداً حتى مجرد القدرة على الحلم . وهنا تتدخل الأشياء لتعلم بدلاً منه . كصورة (دون كيشوت) المعلقة على جدار غرفة « يوسف التجار » . كما ظل الماضي خارج الإنسان ، لكنه عند في المكان .

وينشأ عالم الرواية من خلال : عصا الشيخ حسي . . كرسى البارون . مجلد الأسطى قدرى الإنجليزى .

ويتضح هذا الاهتمام أيضاً في وصفه لحجرة المثلثة المجوز (بوجهها المألوف ، ومائدة الزينة المزدهة بالأدوات الصغيرة ، والمرآة الطويلة ، والأريكة الجلدية الخالية ، وفستاتين الحرير . . .) .

ويبدو هذا الاهتمام بصورة أوضح ، في وصف التفاصيل الدقيقة لأم فاروق وهي تشوى السمك (قامت هي وأخذت كيس السمك . أفرغت في صينية الفلل ، وأحضرت صاجة الشواء . أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء . خلطت فيه الملح والشطة والثوم والكمون . وسألته عن الكبريت) .

كما أن الكاتب استفاد من إنجازات مدرسة « الباطنية » . التي تتخذ من المنولوج الداخلي محوراً لتدبير عليه أعمالها . حين تدخل بنا في ذهن أكثر الشخصيات وعياً . لنعيش عن قرب تداعى هذا الوعي .

إلا أن إبراهيم أصلان تعامل مع تيار الوعي بشكل أكثر تطوراً . حين لم يدخل بنا في ذهن الشخصيات ، وإنما أدخلنا في ذاكرة المكان . لنعيش تداعى ماضيه وحاضره ومستقبله . وكذلك تداعى الشخصيات داخله .

وقد استطاع تشكيل مجموعة من العلاقات الجديدة داخل الرواية ، تمثلت كالآتي :

○ علاقة المكان بالزمان .

○ علاقة المكان بالشخصيات .

○ العلاقة بين الحدث واللغة .

○ العلاقة بين الواقع والحلم .

○ العلاقة بين الفعل والدافع .

○ العلاقات الثنائية بين الشخصيات .

○ علاقة المكان بالزمان :

الزمان التخيلي داخل الرواية ظاهرة نافية للزمان الرياضى ، المتولد عن حركة الواقع . فبينما نتعرف على الزمان الرياضى من كونه (معدل التغير بالنسبة للمكان) . إلا أنه نشأت علاقة تراسل مابين سكونية المكان ونسيبته ، وحركة الزمان وإطلاقه . فقد أصبح المكان هو معدل التغير بالنسبة للزمان .

فالزمن الماضى لاستندل عليه من خلال مجموعة من الوقائع التي تشكل تاريخاً . لكن من خلال مجموعة وقائع مكانية . مثل بوابة الكيت كات الحجرية ، التي تسجل انتهاء معركة الأهرام . كذلك فإننا نستدعى الزمن الماضى من خلال (كازينو الكيت كات - معسكر الكيت كات - بيت محمد موسى - قهوة عوض الله - عوامات النيل - كوبرى بديعة . . .) .

والزمن المستقبل اتخذ أيضاً سمته المكانية . حيث لاستندل عليه إلا من خلال المكان (بيع قهوة عوض الله - الأرض التي يطالب الحقواية ديفيد موسى باستردادها) .

وبالرغم من أنه يبدو أن الزمن داخل الرواية ، يمتد امتداداً لا محدوداً . إلا أن هذا الامتداد الظاهري ، كان داخل ذاكرة المكان فقط . وامتداده الحقيقي لم يتجاوز اليوم الواحد .

لقد تحول الزمان بأكمله - رغم صيغ الأفعال الماضية - إلى زمن مضارع . يتصف بالثبات لا بالحركة . وبالنسبية لا الإطلاق . وبهذا حل المكان بديلاً عنه . حيث أن الأشياء مرهونة في وجودها بالمكان لا بالزمان . فتتحول من زمن مطلق دالاً على تغير حالة المكان ، إلى زمان تابع للمكان . مدلولاً عليه به .

وفي إطار علاقة الزمان بنفسه . قام الكاتب بتكثيف هذا الزمان داخل الرواية . مما أدى إلى استدعاء الماضي إلى الحاضر . أو ارتداد الحاضر إلى الماضي . بدا هذا التراسل واضحاً ، من خلال تشابك الوعي بين مظاهرات الطلبة ١٩٦٨ ، ومظاهرات ١٩٧٧ .

○ علاقة المكان بالشخصيات :

المكان هو الشخصية المحورية داخل الرواية ، التي يطور من حولها الوعي المركزي . حيث تتحول باقي الشخصيات بداخله ، إلى مجموعة من الكائنات الجغرافية ، تنشأ بينها وبين المكان وحدة وجود . إلا أن الحلول - داخل هذه الوحدة - يظل ميتافيزيقياً ، أى أحادي الجانب . فلنكأن يعمل في الشخصيات لكنها لا تحل فيه . وهو يشكلها لكنها لا تشكله .

فالشخصيات عبارة عن مجموعة من « الأدميات » ، المشحونة بطاقة وضع . إذا تغيرت حالتها المكانية تغير مستوى الطاقة بداخل كل فرد فيها . تلك الطاقة المتولدة عن (القبض المكان) .

وللمكان سلطته الروحية الخالقة لقانونه الشرعي . والذي يقضى على الشخصيات ببقائها لموتها ، عند انفصالها عنه .

فيوسف النجار الذي (يبدو مثل الغريب في امبابه ، مع أنه من أبناها) ، والذي (يأتى إلى القهوة ويستريح على مقعده ، ويظل صامتاً طوال الوقت ، وهو ينظر إلى أى شيء دون أن ينطق كلمة واحدة) ، يظل محكوماً بقانون المكان . الذي يقضى عليه بالاعتراب داخله . وهو يفقد فحولته حينما يحاول أن يضاعف فاطمة في الحجرة الأرضية المغلفة (داخل امبابه) . فيحاول أن يأخذها إلى مكان آخر ، حتى يتخلص من عجزه المكان .

وفاطمة على النقيض منه .

إن قانون المكان يحقق لها كينونتها بداخله . ويفقدها موتها إذا انتقلت إلى حالة مكانية أخرى . فرغم أنها مريضة بمرض من نوع خاص (والنمعة جد . تصلى إن أنا لما رحمت للدكتور قال إن أنا عيانة علشان مبيدة من جوزي ، وحاجات زي كده . معقولة ؟ ! !) ، إلا أنها ترفض أن تتخلص من أسباب هذا المرض خارج امبابه . وهي تحب يوسف النجار ، تريد أن تظل محظوظة به . لذلك ترفض أن تخرج معه خارج مجال المكان . حتى يظل واقفاً تحت تأثيره (وقالت إن أحسن طريقة هي أن تقابله . وتجيره أنها مشغولة . ولن تستطيع أن تذهب إلى هناك ، وتعود به إلى امبابه . وإذا أراد أن ينাম معها مرة

أخرى ، فسوف تأخذه إلى الحجرة الأرضية المغلفة . ويفشل معها مرة أخرى . ويظل متعلقاً بها ، لكي يثبت لها أنه يستطيع أن ينام معها) .

وكما أنها تريد أن يظل خاضعاً لقانون المكان ، فإنها تريد أن تظل - كذلك - عاقفة على حالتها المكانية . لأنها متأكدة أن هذه الحالة لو تغيرت ، لما عادت فاطمة (لقد فكرت وهي في الأنوبيس عندما تصورت نفسها تجمع ملابسها في مكان لا تعرفه . وخافت . لأنها لم تجمع ملابسها خارج امبابه أبداً ! !) .

وبجانب سلطة المكان الروحية - بقانونها الشرعي - نجد أن للمكان سلطة زمنية ، لها قانون وضعي وهذا القانون يتحكم في مصائر الشخصيات ، حين يفرض عليها أن تظل موزعة ما بين عامل الرفض والانجذاب تجاه عالين . أحدهما ينهار ، والثاني يتشكل .

فاعمل الرفض يتمثل في شخصية الأمير عوض الله (إن المعلم عطية حار . كان يوسمه أن يشتري البيت ، قبل أن يشتريه المعلم صبحي) . وفي شخصية عبد الله القهوجى الذي لم يكن يملك شيئاً سوى رضائه بالواقع . والعالم الجديد سوف يسلبه حتى هذا الرضا (طول عمرك وانت غلبان يا عبد الله . قول طول عمرك وانت حمار) وفي شخصية الجاويش عبد الحميد ، الذي يبيع السجائر أمام المقهى (وقام عبد الله وترك الجاويش عبد الحميد يتطلع ناحية الحواجة . ويفكر بأن المقهى لو حدث له شيء ، فسوف تكون نكية) . وهو لا يبيع السجائر بفرض الربيع (لكنه يجلس في حدود المقهى وعلى مقعده ، ويشرب الشاي كآى زبون مع أصدقائه القدامى . . . وإذا أطلق المقهى وظل يجلس وحده على الرصيف ، دون أن يكونوا معه وهو يبيع . فإنه لن يقبل ذلك أبداً) .

ويوسف النجار رافض هو الآخر . لكن رفضه يمتد إلى خارج امبابه . فضياع المقهى - الذي يمثل نهاية العالم بالنسبة للشخصيات السابقة - لا يعنى ليوسف النجار سوى ظاهرة ، من مجموعة ظواهر كلية . وهو لا يعلن هذا الرفض صراحة . لكنه يتدخل - من حين لآخر - داخل سياق الرواية ، ليضعنا وجهاً لوجه أمام قبح العالم الجديد .

أما عامل الانجذاب تجاه العالم الذى يتشكل ، فيبدو من خلال مجموعتين من الشخصيات .

الأولى تنجذب إلى العالم الجديد ، دون وعى منها . مثل الشيخ حسنى (الذى شرب بيته حشيش) ، والمهرم الذى يشارك في نقل شرعية القديم إلى الجديد ، مقابل مائتى جنيه .

والمجموعة الثانية لاتنجذب إلى العالم الجديد فقط . بل وتشارك في صنعه . مثل المعلم صبحى تاجر الفراخ . الذى (راح واخذ الدكان الواطى الذى هوه فيه دلوقت . والبيت ده . والى وراه والى وراه) . كذلك المعلم عطية صاحب القهوة ، الذى يتر المستقبل مقابل تنازله عن الحاضر ، ليشترك في صنع العالم الجديد في مكان آخر .

والحليف الثالث لها ، هو المعلم خليل صلى على النبى . الذى اتخذ بينهما دور الوسيط . وهو في واسطته هذه - بين المعلم صبحى والمعلم عطية - لم يكن يتخذ موقفاً حادياً بين العالم القديم والعالم الجديد . لأنه كان يمثل امتداد المستقبل في الماضي . فقد كان طرفاً مشاركاً في صنع العالم الجديد . أولاً بتواجده السابق داخل الماضي . ثانياً بمحاولة تأصيل هذا التواجد بانتصار المستقبل .

وبعد دراستنا لعلاقة المكان بالزمان ، وعلاقته بالشخصيات ، يبقى للمكان صفة التجسيد خلال الرواية . إن المكان يتحرك ويتفاعل ، كما لو كان كائناً حياً . فالشوارع تتخلص من صفتها المكانية . وتتحرك داخل الرواية بأسماء آدمية . (ثم يغادر أمير الجيوش) . (يعود حتى سيدى إسماعيل الإمباى) . (عند التفاء قطر الندى وفضل الله عثمان) .

○ العلاقة بين الحدث واللغة :

« مالك الحزين » رواية لا يمكن تلخيصها . إن ذلك راجع بالدرجة الأولى إلى أنه ليس هناك حدث - بالمعنى الكلاسيكى - داخل الرواية . لكن هناك حالة تكونت نتيجة الجدل القائم بين المكان والزمان من ناحية . وبين المكان والشخصيات من ناحية أخرى .

وهذا الجدل تحول إلى مجموعة من المتغيرات المكانية ، التى يجعل كل منها حدثه الخاص ^(١) .

أى أن الحدث العام تم تقطيعه - سينمائياً - إلى مجموعة من اللقطات . التى تجمع بينها علاقة خفية . وهذه اللقطات - حتى إذا أعدنا تجميعها - تظل ناقصة . وماتناماه . الكاتب تحول إلى مركز غائب للرواية .

كما أننا لو أعدنا ترتيب هذه اللقطات على أكثر من شكل ، فإن ذلك لن يؤثر على اتزان الفعل الفنى داخل الرواية . لأن الأحداث الجزئية تحولت إلى نوع من التمثل الذهني التاريخي داخل ذاكرة المكان والتداعى لا يفترض التنسيق .

لقد تخلصت الأشياء من كسافتها ، لتأخذ شكل الفكرة . كى تتداعى بدورها داخل السياق .

إن غياب بعض الأحداث الجزئية ، وإمكانية إعادة ترتيب المطروح منها . أعطى المتلقى حق المشاركة في الخلق . حين كان يقوم بإجراء عملية (قص ولصق) . مضيفاً من ذاكرته ووعيه الخاص عناصر أخرى جديدة . حتى يكتمل الحدث الغائب . فتحول الحدث العام داخل الرواية إلى حدث شخصي ، له حضوره الذاتى .

فالرواية تجبر القارئ على أن يتعامل معها على مستويين من الإدراك . مستوى الرواية كما تروى ، ومستوى القوة المستتجة .

وفى غياب الحدث - بشكله الكلاسيكى - كان على الكاتب أن يبحث عن البديل - وقد وجده في اللغة .

واللغة بمعناها المجرد هي « نسق عضوى منظم من العلامات » ^(٢) . هذه العلامات - أو الإشارات تتخذ مظهراً مادياً (الصوت) ، ومظهراً ذهنياً (التصور) . أى أن الإشارة اللغوية تقدم إلى الذهن المفهوم المجرد عن الشيء . وبالتالي تتشكل اللغة التوصيلية ، التى تستدعى الأشياء داخل دائرة الذهن كما هي ، في صورة تمثل ذهني .

والإنسان يفكر من خلال اللغة .

فكل لغة تحمل داخلها منطقها الخاص . ذلك المنطق الذى يؤثر في طريقة التفكير ، وبالتالي في نتائجه ^(٣) ونحن حين نفكر من خلال لغة توصيلية . فإنها - ككائن

= ففي اللغة السردية : نجد أن الأسطى سيد طلب الحلاق (خلال زيجاته الست ، لم يتجب أولاداً ، ولكنه لم يكن مشغولاً بذلك . كما قال إنه لم يطلق واحدة لهذا السبب أبداً . كان يجيها ، ويعاشرها معاشره الأزواج . وعندما يزهدا ، كانت تموت وحدها) .

عائش الأسطى سيد طلب الموت خمس مرات . لم يكن موته الشخصي ، لكنه كان موت الآخرين (زوجاته الخمس السابقات) . وهو يرفض الموت بالرغم من أنه ينتظره (وهو يحب زوجته الأخيرة للاحظ . . . إنه أدرك على نحو ما أنها المرأة التي سوف يموت قبلها) . وقد أصبح يشي الموالد ، ويمزى في أي شخص يموت .

وبعد هذا النضوى لشخصيته - كمعادل للحياة - في مواجهة الموت . فلنأنا من خلال العبارة (كان يجيها ويعاشرها معاشره الأزواج . وعندما يزهدا كانت تموت وحدها ، لانستطيع أن نصل إلى مفهوم ، ولكننا نعيش حالة . حالة الرفض القصوى للموت .

ولهذا تطلبت اللغة السردية داخل الرواية ، أن نتخلص من إسار اللغة التوصيلية . إنها لاحتاج منا أن نقرأها ، لكن . . أن ننحسها .

= وفي لغة المونولوج : اتخذت هذه الحالة هبتها الدلالية الكاملة . وكان من أهم سماتها والوحدة من خلال التناقض . فساكر الأمن المركزي (يصطفون بعضهم ودروعهم النظيفة ، وسافك التي اصطدمت بصندوق القمامة الحديدى) . وفي فترة أخرى (إن موت الفقراء ليس موتاً ، لكنه اغتيال) .

فالكاتب يفاجئنا بالجمع بين نقيضين ، داخل سياق لغوى واحد . والمسافات تظل ثابتة بينها . فالمسافة بين النظيفة (صناعياً) والقمامة (الطبيعية) ، هي نفسها المسافة بين الاغتيال (قتل صناعي) ، والموت (قتل طبيعي) .

ونحن نأخذ موقف التردد إزاء هذه الصفات ، فهل هي دالة على نفسها ، أم دالة على نقيضها ؟ وهل الدروع النظيفة (ظاهرياً) نظيفة باطنياً ؟ أم هو تضجير صفة ظاهرة . للبحث عن نقيضها الخفى ، الكامن في

اجتماعي - تحمل داخل نسقها منطق الواقع القائم . وحين تكون هناك حاجة لرفض هذا الواقع . فإن ذلك يستلزم إيجاد لغة أخرى ، لها منطقها المعاكس .

وإذا كان التفكير يختلف من لغة واقع ، إلى لغة واقع آخر . فإن هذا الاختلاف يبدو بصورة أوضح ، عند الانتقال من لغة واقع (توصيلية) ، إلى لغة فن (إيجائية) .

إن ذلك يبدو أكثر وضوحاً إذا تمثلنا عبارة « اللغة تقدم المفاهيم المجردة . أما الشعر فيطلب الرؤيا »^(١) . ولو أننا استبدلنا كلمة (الشعر) بكلمة (الفن) ، لما طرأ تغير في محتواها .

واللغة عادة ماتكون ذات ماضٍ . لكنها تظل أبداً بلا حاضر ! ! .

فالمجتمعات توث اللغة بتراكماتها التعايقية . ليصبح لكل كلمة تاريخ . ولتكتسب خصوصيتها داخل عمومية الترادف . ويظل للكلمة - كمفهوم - امتدادها في الماضي . ويظل للغة - كنسق - سلفية التفكير . أما مجموع ما يعدله الحاضر بها من تغيرات ، فإنها تكون طفيفة . بدرجة لا تؤثر على نسق التفكير . إلا أننا نوث هذه التغيرات إلى المستقبل . حيث تتراكم ، محدثة تغيرات كيفية فيه .

وحين يحاول كاتب أن يخلق حاضراً للغة . فإنه باستعماله هذه اللغة يكون ذا قصيرة مزدوجة . يرضب من ورائها في فصل القارئ عن الواقع ، ثم فصله مرة أخرى عن الحدث . حيث يصبح محور اهتمامه أن « يجعل الكلمة تطابق الفكر »^(٢) . مما يؤدي به في النهاية إلى خلق لغة جديدة . نتخلص فيها الكلمات من رصيدها التاريخي والعاطفي . و« تصبح مكلفة بعمل يفوق طاقتها . عندما يطلب منها أن تنقل تجربة الكاتب بأكملها »^(٣) .

تنقسم اللغة داخل الرواية إلى لغتين . اللغة السردية ، ولغة المونولوج . وتنقسم كلتا اللغتين بأنه ينطبق عليهما صفة الإيجائية .

لقد تعامل الكاتب مع الكلمات وكنها فارغ من المعنى^(٤) . واستطاع أن يشحنها بالدلالات . فأصبح للغة أكثر من مستوى ذهنى ، يمكن إدراكه .

باطنها ؟ . فالمفارقة هنا تحمل على السطح « قول النظام السائد نفسه ، لتضجر قولاً مغايراً له » (٨) .

وللمحالة التي تخلفها لغة الرواية فمجر آخر : السخرية .

والسخرية ليست صفة كاتب ، لكنها سمة جيل (جيل الستينيات) . لكن ما يميز سخرية إبراهيم أصلان ، أنها لا تهدف إلى إبراز الجانب الكاريكاتيري للشخصية ، أو الموقف . بقدر ما يعبر من خلالها عن حالة رفض . (صار يتكلم ويتابع النساء . فكلمها اشتى امرأة يبيع . ويترك العين - المحل - مفتوحة ، ويعود إلى البيت . فتراه الأم وتفهم . لأنها كانت تطلب من الزوجة أن تترك ما بيدها . وتقوم لتري طلبات الأسطى) ! ! .

وتقترب لغة المونولوج - في أحيان كثيرة - من حالة الاستصفاء الشعري . كى تتحول إلى لغة شفيفة ، وحين تبنت شيئاً من سمو الشعر ، وكثيراً من طبيعة النثر (٩) . فاصبحت جنساً ثالثاً بينها .

(لأنك لم تعد أنت ؟

ولأن النهر لم يعد هو النهر ؟

وشعر بالحزن ، وهو يقول : نعم . . لأنك لم تعد أنت

وليس نهرك ماترى . . ذلك المطروح مثل ماء الغسيل .

تعاف أن تروى القلب . . وتبل منه الريق

يرضيك مافي فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر ، والمعطر .)

ويبقى في النهاية أن لغة إبراهيم أصلان لغة اقتصادية . اقترنت - أو تطابقت - مع لغة القصة القصيرة . وابتعدت مسافة كبيرة عن لغة الرواية . التي اعتنقها استطرادية ، وبلاغية .

وهذه السمة أيضاً تميزت بها الأعمال الروائية لجيله (جيل التسعينيات) . مثل يحيى الطاهر عبد الله ، ومحمد مستجاب . الأول في « الطوق والإسورة » ، والثاني في « التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » .

إن هذه السمة ترجع - كما ذكرنا من قبل - إلى انتفاء الحدث الكلاسيكي . واعتماد الرواية على مجموعة من الأحداث الجزئية ، التي تشكل موقعاً خاصاً . والتي تربط بينها - داخل الرواية - علاقة خفية .

إن كل موقف يكاد أن يكون قصة قصيرة قائمة بذاتها . وكما أن كل مضمون يستدعي الشكل الخاص به . فإن كل شكل يستدعي أدواته . وأولها اللغة .

○ العلاقة بين الواقع والحلم :

الرواية في تعريفها العام « انطباع شخصي ومباشر عن الواقع » (١٠) .

والواقع داخل الرواية ، ليس هو الواقع الذي نعيشه . في نفس الوقت الذي نستطيع أن نؤكد فيه أنه هو بالضبط . والتضاد في العبارتين السابقتين ، ناتج عن دخول الكاتب كوسيط بين الواقع والرواية من ناحية . وبين القارئ والرواية ، من ناحية أخرى .

فالواقع الخارجي يتكون من مجموعة عناصر ، هي نفسها عناصر الواقع الداخلي . والاختلاف بين الواقعيين هو اختلاف في الترتيب ، لا في التركيب .

والكاتب حين يخلق عالماً تخيلياً ، فإنه يجمل العالم الخارجي إلى عناصره الأولية البسيطة . ثم يعيد ترتيبها . لا طبقاً لمنطق الواقع الخارجي . وإنما طبقاً لمنطقه الفني ، ورؤيته . طبقاً لحلمه الخاص الذي يكون رد فعل مضاد تجاه هذا الواقع .

« والفن هو المادة التي تملأ المسافة بين الواقع والحلم » (١١) . وحين تؤول هذه المسافة إلى الصفر ، فمعنى ذلك أننا إما نعيش (يوتوبيا جميلة) . أو أننا نعيش (واقعاً كريهاً) .

وفي رواية « مالك الحزين » قدم الكاتب واقعه كما هو . فلم يحاول تفكيك هذا الواقع ، وإعادة ترتيبه . وقد اتخذ الكاتب مكاناً وسطاً في المنطقة العازلة ، ما بين العالم الخارجي والعالم الداخلي . حين نفى عنها شرط التوازي . ليجمعها مرة أخرى تحت شرط التطبيق . فلم

تصل الرواية إلى أن تكون انطباعاً شخصياً ومباشراً عن الواقع . بل تحولت إلى صورة فوتوغرافية له .

وكان الكاتب يشير - من طرف خفي - إلى أن الواقع الحياتي له منطق تخييل . أكثر خروجاً على قوانين العقل من أى منطق فى !! .

وحين امتلا واقع (كامو) الفنى بصور الموت الفردى والجماعى . لم يكن ذلك تمجيداً منه للموت ، بقدر ما كان رفضاً له . لكنه كان يضع العقيرين - نحن والموت - فى زجاجة واحدة . لكي نرفضه باختيارنا .

كذلك فإن إبراهيم أصلان وضعنا وجهاً لوجه ، أمام الواقع (كما هو) . حتى نكتب بإرادتنا صفة ال (مع) أو ال (ضد) . حيث كان يتبع منهجاً فينومونولوجى (منهج الوصف اليهت للظاهرة) . أى الكتابة دون الاهتمام بالوصول إلى استدلال ، أو استنتاج ، أو حكم . حيث لم يكن يتحدث إلينا بصفته الخاصة ككاتب ، كى لانتوجه إليه بصفتنا الخاصة كقراء . وإنما (كشريك كامل) .

والعلاقة بين الواقع والحلم تمثل فى أن الواقع فصل . والحلم رد فعل .

وفى رواية « مالك الحزين » ، نجد أن الشخصيات التى تتحرك تحت تأثير عامل الرفض (الأمير عوض الله - عبد الله الفهوجى - الجاوش عبد الحميد - يوسف النجار) لا تمتلك شرف الحلم . إن أقصى طموحاتهم ، أن يبقى الواقع كما هو ، فلا يتأكله المستقبل .

فالأمير عوض يظل مكتئباً بموقفه كراصد فى الصراع الدائر بين الماضى والحاضر فى مواجهة المستقبل . وعبد الله الفهوجى الذى امتلك رد فعل - دون أن يكون له حلم - يتنمى من الحاضر (المعلم عطية) الذى يتنازل عن واقعه للمستقبل (المعلم صبحى) . والجاوش عبد الحميد حين يتأكد من ضياع الحاضر ، لا يحاول أكثر من الإصرار على مقاطعة المستقبل .

أما يوسف النجار - أكثرهم وعياً - فقد ظل راصداً بدوره . وكان رد فعله - كبدلي عن الحلم - أن (تمهى أن

يكتب كل شيء . يكتب كتاباً عن النهر ، والأولاد ، والغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فائزات المرض وأشجار الطريق ، وإعلانات البضائع والأعلام) .

ومع افتقاد الحلم داخل الرواية ، كان على القارئ أن يستدعى حلمه الخاص . بعد أن أجبرته على التنازل عن حياته . وأصبح مكتسباً صفة ال (مع) أو ال (ضد) . لقد اكتشف - ربما بالصدفة - أننا لا نعيش (يوتوبيا جميلة) ، لكننا نعيش (واقعاً كريهاً) . ولم يعد مكتئباً بموقفه كمتلق . بعد أن أصر الكاتب على ألا يقطع أدنى مساحة ، من حريته كقارئ .

○ رد الفعل والدافع :

الشخصيات داخل الرواية ، يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

- شخصيات هروبية (فاروق - شوقي - الشيخ حسنى ...) .

- شخصيات متألمة (الأسطى قدرى الإنجليزى - الأمير عوض الله - يوسف النجار) .

- شخصيات فاعلة (فاطمة - عبد الله) .

وهذه المجموعات الثلاث حين تتعرض لمؤثر خارجى (دافع) ، فى ظروف متكافئة . تنشأ الحاجة لدى كل منها إلى رد فعل ، يتناسب مع هذا الدافع . وتكون الاستجابة لدى كل منها مختلفة عن الأخرى .

وعندما يكون المؤثر الخارجى ، هو زحف مستقبل مجهول ، فى مواجهة واقع معلوم . نجد أن رد الفعل عند المجموعة الأولى لا يتشمل فى المواجهة ، إنما يتشمل فى الانقاص . وتظل شخصيات هذه المجموعة مكتئبة بالقصور الذاتى لوجودها . هذا القصور الذى يدفعها إلى الامام دائماً ، لتكتيف مع الواقع الجديد .

إنها تكتسب وجودها قطعة قطعة ، وبصورة يومية . لكنها تفقده كلاً واحداً (كموت المم مجاهد) . وبالتالي فإن نظرتنا إلى الحياة تظل نظرة جزئية ، لا تركيبية . حيث

أنها في تعاملها مع الظواهر تفصل فيما بينها . فبيت الشيخ حسنى لا يعنى لديه أكثر من ظاهرة مادية ، لا يحس نحوها بعاطفة تاريخية . لذلك فهو يبيعه لسداد دينه من شرب الخشيش . ويموت لديه الإحساس بالبيت كظاهرة روحية ، بعد أن (فاض) الماضى منه .

وشخصيات المجموعة الثانية (المتاملة أو الراصدة) ، تمتلك - عكس المجموعة الأولى - قدراً من السوى الشخصى . لكنها تفتقد القدرة على رد الفعل ، في مواجهة الدافع . لذلك فإن شخصياتها تنسحب إلى الداخل ، لتقيم عالماً شخصياً .

فالأسطى قدرى الإنجليزى كان انسحابه الأول إلى عالم الكلاب (كان محباً للكلاب ، عطوفاً عليها . وكثيراً ما رثى وهو يطعمها على المقهى . . . وكانت تتبعه أينما ذهب) . ثم كان انسحابه الثانى إلى داخل المجلد ، الذى يحتوى على أعمال شكسبير الكاملة (حتى أدمن قراءته . وصار يتلوها عن ظهر قلب) .

وهو يجب مارجريت - التى تمثل أمامه كل عام دور ديدمونة - ويكره زوجته . لذلك تظل شخصيته محكومة بقانون البديل :

علاقته المفتقدة بالواقع ← علاقة حميمة بالكلاب

كراهيته لزوجته (الجسامة) ← حب لمارجريت (المثقفة)

وبالتالى يحمله تأمله (السلى) ، إلى شخصية هروية (متاملة) .

والقهوة التى يبيعهها المعلم عطية ، جزء من ماضى الأمير عوض الله ، كما أنها جزء من حاضره . إنه لا يتعامل معها كظاهرة مادية ، لكن كظاهرة روحية . فما زالت تحمل اسم والده (عوض الله) . وهى لا تمثل جزءاً من الذاكرة ، إنما تمثل تاريخاً شخصياً له . ورغم أن الدافع لديه أقوى منه لدى باقى الشخصيات . إلا أنه يظل مكتئباً بدوره كراصد . وهو مستسلم للمستقبل ، ولا يدرى ما هو البديل (المقهى ضاح ، وعوض الله ضاح . اليوم فقط يموت أبوك) .

ويوسف النجار ، كمنظيره المثقف فى رواية (زوربا) . كلاهما « عث كتب » . يمتلكان الثروة ويفتقدان الفعل . والرباط بين الشخصيتين هو التقابل ، لا المقارنة .

إنه على وعى تام بأن كل شيء يضع . فهو لم يعد هو ، والتهر لم يعد التهر . ويعلم أنه سيأتى دوره عن قريب ، ليصبح رقباً مسلسلأ - داخل علكة المعلم صبيحى - بجوار الديكة الرومية ، والفراخ . كما يدرك أنه سيأتى اليوم الذى نتعرف فيه على رأسه ، (ولو اختبأت منا داخل جبال من الرؤوس المقطوعة) . فالاستقبال بالنسبة له ليس مجهولاً . وهو يعرف أنه لا يمتلك أفق مساحة فيه . لكنه يظل مكتئباً بتأمله . ومنسحباً إلى عائلته الخاص (فاطمة . . . فياض . . . قاسم . . . الكتب . . . زجاجات الروم التى تفرغ دائماً) . وتبقى معلقة على جدران غرفته صورتان . أحدهما (تمثل رجلاً يركب بغلة عجوزاً . يدرج على الظهر . ورمح طويل كالمصا . . . وعلى أرضية اللوحة ، عدد من طواحين الهواء الصغيرة . كلب الأطلاق) . فأشياؤه الصغيرة تحمل بدلاً منه ! ! .

والمجموعة الثالثة (التى تمتلك الفعل) تبدأ بفاطمة .

امرأة حديثة لا تمتلك حلماً خاصاً . ومن خلال الدافع (غياب الحلم) فإنها تعيش حياتها . الآخرون يستهلكون حياتهم ، لكنها تعرف كيف تحيا . وهى تعرف ماتريد ، وتصل إليه من أقرب طريق ، وماتريده هو يوسف النجار . . وكفى . وهى عندما تريده ، لابد أن تستحوذ عليه . فلا وجود للأشياء فى ذاكرتها . إنها تتعرف على الأشياء من خلال حواسها . أى أن الأشياء لابد أن تكون لها كثافتها المادية حتى تدركها .

وهى تتعامل مع الآخرين طبقاً لمفهومها (المائى) عن الحياة ، لامفهومهم . حيث تتواجد داخل مجالمهم من خلال حضورها الجسدى كأثى .

وعبد الله القهوجى له نفس دافع فاطمة (اقتصاد الحلم) . وهو مثلها شخصيته فاعلة . إلا أن هناك أكثر من فارق بينها .

○ العلاقات الثنائية بين الشخصيات :

وهي علاقات عكوسة أيضاً بمعامل الرفض والانجذاب .

فالعلاقات المحكومة بمعامل الرفض ، تتمثل في العلاقاتين :

الأسطى سيد طلب الحلاق ← عبد الخالق الحانوق

الأسطى قدرى الإنجليزى ← حنفى بائع السمين

وهاتان العلاقاتان تتميزان بأن كل طرف من طرفها ، ظاهرة نافية للطرف الآخر .

والطرفان يدخلان في معادلة ، أحدهما الأيمن إيجاباً و أحدهما الأيسر سلباً .

فالأسطى سيد طلب يمثل الحياة كظاهرة إيجاب ، وعبد الخالق الحانوق يمثل الموت كظاهرة سلب . وهى معادلة ليست معصمتها النهائية تساوى صفراً . لأن الجانب السلبى (الموت) - على المستوى الفردى - يتتصر في النهاية .

وبالرغم من بديعية هذه المعادلة ، إلا أن خطورتها تكمن في أنها إرغاصة لانتصار الجانب السلبى في المعادلة الثانية .

فبينما الأسطى قدرى الإنجليزى يمثل قيمة إيجابية (التحضر) . نجد أن حنفى بائع السمين كقيمة سلبية ، يتتصر في النهاية . إن انتصاره ليس محسوساً داخل الرواية . لكنه كحليف اجتماعى للمعلم صبحى (الذى انتصر) ، سوف يقتسم معه بالضرورة الواقع كقيمة مشتركة .

وبالرغم من أن كلتا المعادلتين ، تتعامل مع الشخصيات بشكل فردى . ألا أن شخصيات الرواية - بفرديتها - تمثل في نهاية الأمر رموزاً لاتجاه جماعى في الواقع . وانتصار قيمة سلبية ، وهزيمة أخرى موجبة على المستوى الفردى ، في العالم الداخلى للرواية . يظل تأكيداً لهذا النصر ، أو لهذه الهزيمة ، على المستوى الجماعى في العالم الخارجى .

فاطمة تعرف ماتريد ، وتعرف كيف تصل إليه . أما هو . . فلا يعرف مايريد ، ويتمنى أن يصل إليه . وهو - عكس فاطمة - يدرك الأشياء لا من خلال كثافتها المادية ، لكن من خلال ألقتها معه . ومن خلال امتداده العاطفى فيها ، أو امتدادها الباطنى فيه .

والإنسان نوهان : إما إنسان تاريخى ، أو إنسان طبيعى .

الأول يصنع التاريخ . والثانى يعيشه .

وعبد الله إنسان طبيعى (بالفريزة) ، لكنه لم يحيا حياته . وقد فرض عليه غياب الإنسان الطبيعى بداخله ، أن يكون إنساناً تاريخياً (بالصدفة) . نائياً عن الإنسان التاريخى أهم شروطه . حيث أنه يلغى الصدفة بطريقة شبه حسائية . لذلك فالإنسان التاريخى لا يفاجأ بفعله . كذلك لا يفاجأ بنتيجة هذا الفعل .

أما عبد الله . . فقد كان فعله مفاجئاً (وقام واقفاً في طريقه إلى البيت . ولكن المعلم عطية اعتدل وراء الصنوق المفتوح ، الذى يرتب فيه الأكواب وماتبقى من التمسوين . وأسرع وراءه وهو يعرج . وأسكبه من كتفه . وعاد به إلى الداخل وأطلقه) . فلم يكن قد خطط لفعله ، أو حتى فكر فيه .

لقد فوجئ بهذا الفعل . كما فوجئ بنتيجة (ضربه على رأسه بعرض المبرد حتى لا يثقله . ضربة قوية سمعها في ذراعه كلها . ومال المعلم في دمه . واستغرق سريعاً في النوم . نظر عبد الله إليه ، ودهش من بساطة الأمر . استغرب . لقد خدع . وأدرك أن ضرب دماغ أى معلم أخف من أى شيء . أخف حتى من عدم الشغل) .

إنه ليس ثائراً ، لكنه غاضب . وهو ليس إنساناً طبيعياً ، كما أنه ليس إنساناً تاريخياً . إنه - في النهاية - ضحية الصراع بين غريزتين . الغريزة الخالقة ، والغريزة الهدامة .

أما علاقات الانجذاب فتتمثل في الآتي :

فاطمة ← يوسف النجار

سيد طلب ← نور

عبد الله ← نور

قدري ← مارجريت

شوقي ← فاروق

وهذه العلاقات الثنائية ، تخضع لعامل التكامل بين طرفيها ، لا النفي . كما يظل كلاً من طرفيها نقيضاً للآخر . إنها تحقق المبدأ الطبيعي ، في أن (الأقطاب المختلفة تتجاذب) . وهي في تجاذبها هذا تبحث عن الاتزان والثبت .

فإذا أعدنا صياغتها طبقاً لهذا التناقض . نجد أنها تصبح كالآتي بالترتيب :

المادة ← الفكر

الريف ← المدينة

الجوع العاطفي ← الإشباع العاطفي

الشرق ← الغرب

الذكاء والقوة ← الغباء والضعف

والعلاقات الأربع (الأولى) علاقات أحادية الجانب . فالطرف الأيمن يدخل هذه العلاقة كفاعل . وكل شخصيات هذا الطرف تتمتع بضعفها أمام نفسها . وتحاول البحث عن الاتزان بالاتحاد بالقوة النقيضة . أما الطرف الأيسر ، فلا يحس بحاجة إلى الاتحاد مع قوة نقيضة . لأن في ذلك نقصان له . لذلك يظل متخذاً موقف الراصد من هذه العلاقة ، لا موقف المشارك .

أما العلاقة الخامسة والأخيرة . فبالرغم من أنها بين قوى متناقضة . إلا أنها قد حققت الإشباع لكلا طرفيها . ولنتحاول أن نتعمق فيها بصورة أكثر شمولاً .

شوقي ← فاروق

الجرأة → الخوف (المحتمل في الخوف من الكلاب)

القوة → الضعف

ارتفاع الذكاء → انخفاض الذكاء

متبوع ← تابع

فالصفات الثلاث الأولى تحقق الإشباع والاتزان لفاروق . وهي تنفر شوقي منه . وهذا يفسر لنا مطاردة فاروق له وتهرب شوقي منه في بداية الرواية .

لكن العلاقة الأخيرة ، تحقق الإشباع لشوقي ، وتعيد له الاتزان . فهو قد تعود - منذ أن كان زملاً له المساجين داخل الجيش تابعين له - أن يكون متبوعاً . فالقوة والجرأة والذكاء هي أبرز صفات الزعامة . ولم يفرز التاريخ حتى الآن ، زعيماً بلا اتباع .

يحيى ل « مالك الحزين » أنها إضافة حقيقية للرواية العربية . وقد تنتظر سنوات أخرى طويلة ، قبل أن نجد إضافة جديدة . . إلى جانبها .

بها : عبد العزيز موافي

هوامش

- (١) قام إبراهيم أصلان بنشر أجزاء من الرواية كتصميم قصيرة .
- (٢) « أكتوبر » . مشكلة البنية . تأليف د. زكريا إبراهيم .
- (٣) والمثال على ذلك اللغة العربية التي تزدهم بعشرات المرادفات للكلمة الواحدة . وقد صبغت الفكر العربي بصبغة إنشائية - مما أبعد - في كثير من الأحيان - عن الدقة في النتائج .
- (٤) ضرورة الفن أرست فيشر .
- (٥) « (٦) كتاب القصة السيكولوجية . تأليف ليون أيدل . ترجمة : محمود السمرة .
- (٧) « ريلكه » . كتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . تأليف د. محمد فتوح أحمد .
- (٨) سيزا قاسم . مجلة فصول ٢ / المجلد الثاني .
- (٩) نفس المصدر (٤) .
- (١٠) « هنري جيمس » . كتاب : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي . ترجمة : د. انجيل بطرس سمعان .
- (١١) كتاب ضرورة الفن . تأليف أرست فيشر .

حنين إلى

مَسْقَطُ الرَأْسِ

محمد شعرف

ولا حاضر ولا مستقبل . ينقلب في ذاته بشعور من الوحدة
موحش ، يتحنن أن لم يولد ولم يكن ، ويفتش عن السبب
فيجد أسبابا متراكمة من سوء ما في ناس هذا الزمان وسوء
الزمان نفسه ، وهل حتم على المرء أن يحتمل ذلك كله ؟ .

في هذا المزاج الكئيب الأسود مددت يدي أنصفح
كتابا صغيرا حملته إلى زوجتي من رحلة عمل مؤخرا في
الصين ، (مخترات من الشعر الصيني القديم) ترجمة
الأستاذ/ سلامة عبيد المدرس بجامعة بكين ، من سلسلة
(سور الصين العظيم الطبعة الأولى عام ١٩٨٣) .
ومررت على عناوين القصائد وأساء الشعراء ، واستوقفتني
عنوان القصيدة التي قدمتها في صدر هذا المقال (حنين إلى
مسقط الرأس) وقرأتها ، وكأنها بلمسة سحر وجددتني أنجو
من أسرتك اللحظة النعسة ، قلت لنفسي : ما أصدق
هذا الشعر وما أحسنه وأطيبه ! ولماذا حنين الإنسان دائما
إلى مسقط الرأس حين يرحل وتتقطع الروشائع ؟ فطرة في
النفس مبهمة ، ليس الإنسان فحسب بل الطير والسماك
والحيوان جميعا .

ونحيت الكتاب جانبا ، إن حنيننا إلى مسقط الرأس
يلهب جوانحي الآن ، تلك القرية الصغيرة الضائعة وسط
القرى غربي النهر شمال الدلتا . أحنن إلى طفولتي ، إلى
دارنا ، إلى أن تعود الحياة كما كانت في الزمن البعيد !
هيهات ، لقد ذهبت الدار ، كبر الأقران ، قطعت
الأشجار عند الساقية الغربية ، تغيرت مراتع الطفولة ، لم
يعد للأفق الشمالي ما كان . وهل يمكن أن تعود تلك الليلة
في مطلع الصبا ؟ عدت إلى مسقط الرأس مرة في غير موعد
العودة ، عدت لليلة واحدة . بعد أن تناولت عشائني من
يلدى أمي ، أويت إلى حجرتي المنزلة ومن وراء نافذتها
الصغيرة إلى الغرب الحقول الممتدة حتى الأفق . الوقت
أواخر الشتاء ، الحقول مغمورة بلقاء . أرحمت رأسي إلى
الوسادة لأنام ، حط سرب من الطيور المهاجرة في

حنين إلى مسقط الرأس

ضوء القمر يرئى أمام سريري .

إغالة غلالة من صفيح .

أرفع رأسي فيغمر ناظري الضياء .

أغضض رأسي فيلهب جوانحي الحنين .

لي بأي

شاعر صيني قديم (٧٠١ - ٧٦٢)

لي بأي - كما يقول مؤرخو الأدب الصيني - أقدم
وأشهر الرومانسيين الصينيين شعره كالحمر مازاده الزمن
إلا جودة ، عاش حياة الجوالاة الرخالة فانطبعت آثاره على
أشهر الجبال والأودية . وانطبعت صورته على أشهر الأنهار
والبحيرات . في عام ١٧٤٢ حظي بلقب شاعر القصر ،
لكنه ما لبث أن غادر القصر نتيجة للوشايات . قضى
شيخوخته مشردا بائسا ، له ديوان يحمل اسمه ويحتوي على
ما يقرب من تسعمائة وتسعين قصيدة .

قد يبدو غريبا بعض الشيء أن أقدم قراءة في الشعر
الصيني القديم أو في أي شعر آخر ، فهووم حياتنا العامة
والخاصة تجعل زماننا كأنه ليس زمان شعر . غير أننا لو
تأملنا طبائع الأشياء لتبين لنا أن زماننا مثل أزمان أخرى
عجفاة يتحتم أن يكون زمان شعر ، وقد توضح ذلك قصة
قراءتي هذه في الشعر الصيني القديم .

وجدت نفسي قبيل مساء قريب أسير تلك اللحظة
الجوفاء السوداء بكربها ووجشتها التي أحيانا ما أستسلم لها
بلا حول ولا قوة ، يشعر المرء كأنه منقطع بلا ماضٍ

الحقول ، راحت تنصايح وتتناهى ، في تناديا رنة غريبة
وحنين ، قمت إلى النافذة ، القمر في تمامه . أرفع رأسي
فيغمر ناظري الضياء لم أتبين الطيور بوضوح ، عدت
وجلسنت على حافة فراشي ، راحت الطيور تتناغى وهي
تسكن إلى الراحة وقتا قبل أن تستأنف رحلتها شمالا إلى
مواطنها . أخفض رأسي فيلهب جوانحي الحنين .

ما أروع الشعر حين يكون صادقا ، حين يكون
شعرا ! وماذا يهم إذا كان قديما في شكله أو حديثا ؟ المهم
أن يكون شعرا حقا .

ألا يا صبا تجدد متى هجت من نجد
لقد زافني مسراك وجدا على وجد

آن هفت ورتقاء في روق الضمى
على غصن غصن النبات من الرند
بكيت كما يبكي الحزين صبا
وذبت من الوجد المبرح والجهد

وقد زعموا أن المحب إذا نأى
يمل وأن النأى يشفى من الوجد

بكل تدأوينا فلم يشف ما بنا
على أن قرب الدار خير من البعد

حين عدت إلى الكتاب الصغير بعد الانعقاد من
اللمحة السوداء وعودة التواصل الوجداني بيني وبين الناس
وأشياء الحياة والأرض ، وجدت قصيدة أخرى بين
المختارات لشاعر متأخر تحمل نفس الاسم (حنين إلى
مسقط الرأس) ، الشاعر هو وانج آن شى
(١٠٢١ - ١٠٨٦) سياسى ومفكر وشاعر تولى رئاسة
الوزارة مرتين ، وقد سن قانوناً جديداً لإصلاح المساواة
السياسية فتعرض لنقمة الأرستقراطيين وملاك الأراضي
فاستقال .

حنين إلى مسقط الرأس
قاربي أروست في الدهر الكبير
فاختفى مسقط رأسي
خلف أطوار الجبال
والربيع
عاد يكسو الشط

بالأزهار والعشب النضير
فمضى درب أبيي
نحو بيتي
أيها البدر تير ؟

وقد يعتقد البعض أن هذه الأبيات شيئا من الرمزية ،
غير أن الكتاب يحمل صورة للبر الذي نظم الشاعر عتده
قصيدته ، أى أن الحنين إلى مسقط الرأس عمر جوانحه في
لحظات الزمن الواقعي (اختفى مسقط رأسي خلف أطوار
الجبال . والربيع عاد يكسو الشط بالأزهار والعشب
النضير) .

دفعت ذلك إلى أن أقلب صفحات الكتاب الصغير
أبحث عن شعر يعبر عن الحنين إلى الديار مسقط الرأس ،
هذا هو الشاعر تسن سان (٧١٥ - ٧٧٠) الذى يصفونه
بأنه قمة من قمم الأدب في العصر الذهبي لأسرة تانج
الذهبية ، والذي عاش فترات طويلة في مناطق الحدود
فخبر حياة المعسكرات وتمتع بمناظر تلك المناطق النائية .

القصيدة هي :-

(رسالة إلى الأهل)
تلقت نحو دارى في الشرق
فالمدى بعيد بعيد
تبليت أرواقي
ودمعي لم يجف
راكبا صادقتك
لا قلم ولا ورق
فهلا حلت إلى أهلى
أخبار سلامتي

ولنفس الشاعر :
في الصحراء الغربية
جوادى يطير نحو الغرب
يكاد يلامس أطراف السحاب
ودعت أهلى
ورأيت القمر يبدو مرتين
أين أبيت الليلة ؟
لا أدري .
الرمال تنبسط على مدى النظر

بلا شبح لإنسان
أو غيظ من دخان

الآن بانفس بعد أن اغتسلت بشعر الحنين وتظهرت
تعالى نستقي بالصدقة .

سؤال إلى الصديق ليو
الحجاب يتراقص فوق الحمرة الجديدة
والكانتون من صلصال أحمر .
والسياه في المساء تنلر بالثلج .
فهل لك في كلس ؟

بوركت روحك أيها الشاعر باى جيوى يى
(٧٧٢ - ٨٤٦) يامن يقولون إنه حتى المعجوز الأمية
تطرب لشعرك .

ومن شعر الحنين إلى شعر الصداقة في الكتاب الصغير
الذى حملته إلى زوجتى (مختارات من الشعر الصيني
القديم) وقدمته لى قائلة (جشك به لأننى أعرف أنك
ستفرح به) .

القاهرة : محمد شرف

ما أعجب سحر هذا الفن الإنسانى الذى نسميه
(الشعر) به تغتسل الروح والنفس وتظهر عما في حياة البشر
من سوية ، إنه لغة الروح التى لالعة أروع منها أو أكثر
مباشرة ، الآن جلست وملء النفس السكينة ، بدا ما كاد
يخفى بهم واليأس من توافه الأشياء الزائلة . أما الشعر
فخالد ، هؤلاء الشعراء الصينيون القدماء وكل الشعراء
الصادقين خالدون ، ها هم يعيشون في وجدان وفي
وجدان الآخرين سيعيشون ، وعدت إلى الكتاب
الصغير .

طالعنى عنوان قصيدة شدى بقوة خفية ، وقرأت
القصيدة ذات الأبيات الأربعة وللوهلة الأولى لم أصدق أن
الذى أحسست به هو الذى تعبر عنه الأبيات فعلت
أقرأها مرة أخرى ومرتين ، قلت كمن منه جنون :





الشعر

كامل أيوب
نصار عبد الله
عبد المنعم رمضان
خالد علي مصطفى
عبد الصمد القليبي
أحمد محمد خليل
فوزي خضر
عبد السار سليم
نادر ناشد
عبد اللطيف الربيع

○ يرديّة
○ سألت وجهه الخميل
○ عن ملامح وجهي وقلبي
○ قصائد تبحث عن وطن
○ السفر في الأكوان
○ البكاء على أطلال إرم
○ الفرق في الضجيج
○ هل أوغل في عينيك
○ ذاكرة النار
○ جئت الساعة السابعة

بردية كامل أيوب

بردية ..

«روى أن فتيان وفتيات طيبة
كانوا يغضبونها في سنوات الجلب»

بخصر حقل ويجرى نهر وتغفو جروح

تبوح أو لا تبوح ..

شموعها مطفأت وجفنها مقروخ

وقلبها مثل كهف مهلم مفتوح

الريح فيه تنوح ..

تبكى مع الريح .. تبكى حبيبها المذبوح ..

إيزيس لى عظامى ..

وكل أشلاء جسمى الموزع المطروح

وعندها فلتغنى بلا حدايد أمامى

ثم اغرسينى فروعاً على اللآلئ والسفوح ...

ترين حوريس ألفا ..

ترينى عدتُ جيشاً بكل فج يلوخ

ترينى عدتُ عطراً من كل زهر يفوح

إيزيس إن قتلونى ..

غذراً وشادوا قصوراً على دمي السفوح

فإننى فيك أودعتُ سرناً قبل أن أروح

حوريس وارث إسمى

ربيه حراً جريئاً وأرضعته الجموح

كى يستعيد مروجى من قاتل المفضوح

وكل ما مات فيك .. تدب فيه الروح ..

سألت وجهه الجميل

د. نصار عبيد الله

[إلى روح شقيقى الراحل . د . عبد الحق نصار]

سألتُه
 إن كنت قد قتلته
 حين تركت وجهه الجميل حينما تركته
 مرثجاً في أول المساء والظلام خوفاً ومقتة
 سألتُه
 حين تجاوز الزمان والمكان صوته وصمته
 إن كنت قد خذلتُه
 من بعد ما منيته
 بأننى غداً أعود بالشموس والنجوم
 وصغته من أطيب الكروم
 أعصرها في يمه الذى أضعتُه
 سألتُه إن كنت قد خذلتُه
 حين رجعت خالى الوفاض ،
 لا شذى من العبير قد حملته
 ولا شعاع النجم في العيون قد رسمته
 ولا أنا أعدته
 لعشه الأمين مثلياً وعدته
 بكيته

حين غداً في لوْنِ أرض مصر لونه وسَمْتُهُ
 مسحُ بالدموع وجهه وصلبره ، غسلته
 ثم سألت قلبه . . سألتُه
 إن كنت قد أضعتُ مصرَ كلِّها
 زروعها وطيرها
 سائرَها وأرضها
 وشعبها الأصيل حينما تركته
 في الليل وحده ونخته

سألتُه . . سألتُه . . سألتُه
 سألت وجهه الجميل
 سألت قلبه الفياض والنيل
 كيف غداً أعيش والهوى قتيل
 كيف غداً أعيش ، كيف مصر كلِّها
 غداً تصيرُ دون نهر النيل !

أسيوط : د . نصار عبد الله

عن ملامح وجهى وقلبى

عيد المنعم رمضان

يَكْبُرُ كالحزني حين أعود إليه	وَأَسْبَحُ في الأبيض المتوسط
وينحلُّ مثل المسلات حين أفارقه	أَسْبَحُ في النيل
وأعود إلى وحشى	في الترع الجانبية
	أبحث عن بهجة
كيف أنجو إذا يا جميلة تعصيتنى	أستعين بها في القضاء على وحشى
كيف أنجو؟	وأردُّ المدائن
وما شيق تتربصُ بي عند مرعى	أقصى الصعيد
وبعض الجميلات ينظرننى	وحلوان
كيف أنجو	والمرج
ولى خيمة في الطريق	أفرشها في قميصٍ من النيل
ولى أفق ينحنى	ثم أعودُ
	فينحلُّ عنى القميصُ
أنا شجر الليل	وتصبح أغنيتى
لا تمنحوا جثى للبلاد البعيدة	مستطيلاً من الضوء

أحرصُ محبوبتي
وأردُّ الذين أرحتمو عن طريقي

في شوارع مصر القديمة
كنتُ أقول لها حين تعطسُ
ماذا أصابك ؟
تنظرن وتقول :

أنا رئة القاهرة

أنا

لا تخافوا انفرادي بمحبوبيتي
فالغيوم حقايب

تحملُ جدران جسمي
ولا قامة تنحنى عند باب
ولا قدمٌ تتسلخُ من ملمس الرمل
أحشدُ في رثي الناس
ثم أصلُ بهم في الفياق
وأصلبهم في خطاي

وأنتم ترقون مثل العصافير
سوف أشارككم في الغناء
أشارككم في التقاط الحصى من منابع قلبي

لا تلجوا في التراب المقدس

إلا إذا ذاب قلبي

ورثُ كآتية

فانشغلتُ به عن قضاء يدئ

وأصقاع جسمي

وكان إذا أوشك الليل أن ينقضي

ينقضي

حاملًا وجه محبوبتي

ثم منقسماً بين حدّ الولاة

وحَدّ الغناء

وحرّاً كفلكِ قضى أن يزول

أنا شجر الليل

كنتُ إذا جاء نحوى اللصوص

منحتُ اللصوص

وإن جاء نحوى المحبون

أدخلتهم في تجاويف قلبي

وأخرجتهم يملأون الشعاب

جبلين

مضطربين

ودلكتُ جسمي بسعف النخيل

وبالدمع

ثم نزلتُ إلى النبع

أشارككم في اللجوء إلى ربوة بالمقطم
لست أشارككم في السفر

بين حميرتين أرى القاهرة

وعند التصاقى بجسم الحبيبة

يطلع من بيننا جسد القاهرة

في الرواق القديم

إذا أفسدتني الإقامة

تخطفني قامة القاهرة

ليس قلبي بأرض العراق

ولست أرى وطني في الحجاز

وليست دمشق الدماء

التي تسرب من بهجتي حين أفرح

إن تركوني فلا تحسبوا أنني هالك

هذه خيمة الشرق

مرقت أطرافها

كي أمدد جسمي

إذا جاءني النوم عند حدود الفراق

وأهبط كالأولين على أسقف الحلم

ثم الود

وأعرف أن المدينة ديوان شعري

وأعرف أن القصائد تهبط منها

تنامين مثل

وتنكمشين إذا ما تركتني

تنتشرين

إذا جاءنا النيل

عند حدود التواصل

أنت القماش الذي فصلته المدينة

فابتلع البرد

أحمل قافية راودتني

وأزول فيها الخليفة

والطيبين

وأفئدة الناس

ثم ألقى بهم نحو أرض

كستني باليافها

هذه أرض مصر

فلا تنشروا جسمكم فوق أرض سواها

ولا تركوني

القاهرة : عبد النعم رمضان



قصائد تبحث عن وطن

خالد علي مصطفى

١ - هوكر :

أجلسُ في زاوية الغرفة ،
وأراقبُ حَلَقَةَ أصحابي .
الضوءُ أمام البابِ
يفضحُ ما تسجبه أيديهم من ورقٍ :
الأولُ يُنْقِصُهُ «شيخ الديناري» ،
والثاني يرسلُ آهاً خلفَ «البنت»
المخدوفةِ في النارِ ،
والثالثُ ينتظرُ «التسعة» ،
والرابعُ ييسمُ «للسبعة» ،
والخامسُ والسادسُ . . . والعاشِرُ
يرتابونَ جميعاً في الرابعِ والخامسِ !

تطلُّعُ نحوي عيان ،
وتشدُّ يدُ توهي

كى ادخل بين رهاين ورهان ؛
حين أخذت مكانى فى الحلقة
هرّيت روحى من أردانى
وتحوّلت بأيديهم ، وعلى الأرض ، إلى ورقة !

٢ - نزهة :

يفتح باب العربّة ،
يجلس جنى ، ويقول :
- « سِرْ ، واصعد تلك الحصبة .. »
وتطل الأشجار علينا من جوف طبول ،
وإذا بعروقي الرقبة
تطفّر ثم تقيم جدارا .
يتوقّف صوت الآلة ،
ويريح الخوف على الأكتاف ظلاله ؛
أنلّفت نحو ريفي لأقول :
- « هيا نهبط ، كى نفتح فى الحائط نغرة
لنواصل نزهتنا ... »

وإذا بي وحدى فى العربّة
شبح مقطوع الكفين ، ومكسور الرقبة !

بفداد : خالد على مصطفى

السفر في الأكوان

عبد الحميد القليسي

تغيثني معها في بطن الحوت
فأخرج لونا طيفيا
أشهر سيف العاشق والمعشوق
لضوء الشمس
سثمت من الألوان
وضاقت يدي الفرشاة
ارتجف الضوء بعيني .. ولكني
لم أسأم
وتجلى اللون الوردى شعاعاً في قرص الشمس
تعلقت به .. ولّيت فرارا من عاد
لأعود إليها .. خطوة .. خطوة
قبضت فرشاتي كفى ، تتجول .. قالت لي :
اللون الواحد مجزرة ، تفقأ عين الشمس
وتمسخ ألوان الطيف قميص حداد للكون
قالت : حدثني فنان ، قال :
- ينبغي القائي من جنح الليل

يعصب عيني وقلبي الليل
فأستيقظ
يُفرج عنها وهج الشمس
أنام .. وأمشي في حلم
أنوكا عكاز ضريب
بين الأبيض والأسود
تتخلل قلبي ألوان الطيف
أرى .. وطني

يأسر نومي خلط الألوان
أغوص بها مشدوها
أخرج منها قوساً .. يتشكل في اللوحة
رأس الرمح وعمق الجرح . بنفس اللون
أعود أمشط ألوان الطيف

تتآكل أطراف الشمس .. وتنمو في جسد الليل

وتنبثق الوردة من جرح حتى

يتنسّم قوسّ قزح

- خرج الأحياء قديماً من ماء

وغرقتهم فيه اليوم

- لن يطفو أحد منكم بالقبض على قش

لن يخرج أحد منكم حياً .. إلا من دمه

ودماء الإنسان تسيل

خطوطاً للطول .. خطوطاً للعرض

تخصّب للأورام الأرض

رحلت فرشاتي تمزج ألوان الكون

بدا آدم - في اللوحة - عملاقاً يخرج من دمه ..

بينما يولغ قوم - في آنية الذل - دماءهم من حوله ..

قالت : لا يتصلّ الدم بالدم قبل ثبوت الرؤية

ليد القتائل نحرَ المقتول

بمنعطفات أزقتنا

وإلى عادٍ عادت فرشاتي تبحث عن دماها

والدم في عادٍ مهذور !

انصهر الرعب ، الحزن ، اليأس بمقلتها

دمعاً يمس في أفنى ..

أنّ بغياً تتحمّم في دماها

وتعطر للغزو الثغرات وتفرشها بالورد

تسوّى قبراً للقاتل والمقتول

وتأبونا للأهل وللأرض .

تمهل .. قالت :

أنت الآن وحيد أعزل تمشي فوق دمك !

ليس هذا دمي .. قلت .. هذا دم القوم

يمتدّ درياً .. إلى حنف عاد

ودرباً إلى حنف أعدائها

لن أبيع لعاد دما

لن أبيع لعاد دمي

ليس لي غير ألوان خبري

لحنا يناوش سقمي وأسقامها

ومن الجبر استنبت الحقد

أشعل كل الحرائق

أفرش درب عداها أسنّه

قلمي لن تزلّ على الدرب

والموت حق

ولا شيء كالموت حق .. سوى الصبح

لا تبتس يا بني

إذا روعتك سكاكين عادٍ بذبحي

على جانب الدرب

أنت غداً من رفاقي ستخرج

يخرج جيلك .. يقطع أيدي الغزاة

بلحني .. ويفزل لون الحياة !

صنعا : عبد الصمد القليسي



البيكاء على اطلال إرم

أحمد خليل

ها أنت يا أبا فراس . .
ها أنت في مدينة الجليد والنحاس ،
تنفخ في رماذ ،
تصيح في أغوار واد ،
تجهد أن تحرك الجماد ؛
لعل هذه المدينة ، التي ينخر في أعماقها الصديد ،
تبرأ من أدرانها ، تطهر من جديد !
أيتها المدينة التي يرين فوق روحها الصدا
- يا قمر المدائن الذي انطفأ ! -
ماذا طرأ ؟
ماذا جرى للخافق الحساس ؟
سكنت الريح به ، وانطفأت مشاعل الإحساس !
قومي اختلي ثوب الحمول - عنك - والنحاس
قومي ؛ أضيئي للأنين يملأ الوهاد !
قومي ؛ فقد طال الرقاد !

إرم يا ذات العماد ،

يغمرك الظلام والسواد ،
وما من ارتعاشة .. تموج في الفؤاد !
قومي تكلمي وقولي يا رجيمة ،
كيف غدوت - هكذا - مجدورة .. دمية ؟!
امراً .. معتوهة .. أنيمة ؟!
تنش للأوغاد !
وتنكر الأولاد !
فالدفع للقراد !
والدفع للدجال والقواد !
فأو يا ذات العماد ،
من غيكت الكبير .. يوغر الصدور ،
من دوده الذي يعيث في الجلود !
ينش في تفاحة العصور !
قومي ، تطهري ، وعودي للرشاد
قومي ؛ فقد طال الرقاد !

أيتها الغمامة ،
فلتمطري أيتها الغمامة !
ولتنفسل ، عن وجه هذه المدينة الحريقة ، القيامة !
ولتنفسل الصديد ، في العيون ، والجهامة !
لعلها تبرأ من ظلامها ، تسترجع الضياء والوسامة !
لعلها تنهض من سباتها ، وتحدث القيامة !
وتحدث القيامة !
وتحدث القيامة !

أيتها النؤوم ،
يا جنة .. هامة .. رميم
يا كومة التراب والأحجار .. يا أطلال ،
يا مرتع اللؤبان .. والغيلان .. والصلال !
استيقظي من نومك العميق ، وانهضي ، فما تزال ،
تحت الرماد ، جرة من عالم الصحراء والرمال ،

القاهرة : أحمد خليل



الغرق في الضجيج

فوزى خضر

كأسي مرآتي ..

أملؤها بالحزني .. فتلْمُؤني بالسيارات ، الأبواق ، الإيقاع ،
نهود نساء لم تُخلَقْ بعدُ .. ، ألونها بالصميت ، تلوّني بالجنين الأبيض
والزيتوني الأسود ، أبكي ، أضحك ، أهرب من عيني الكاذبتين ..
فأسقط في عينيك الكاذبتين ..

وتصفعني المرآة :

تنهشم في وجوه الناس .. تفجّر في كرات دماغي ،
أندحرج من قمة صمتي حتى قاع الضحكات المجنونة ... وأظل كسولاً
كالمرت طوال نهارى ، لكنني أستيقظ كالنار طوال الليل ، أنقب في مدن
هاجرة عن وجه ضياعي - وتناثر عبر وجوه الناس عيوناً وخذوداً وشفاهاً -
ينسى عدد الأهداب النابتة على جفني .. وينسى لون عيوني .. وأنا أبحث
عنه .. لكن ينبت وجهك في كأس كل مساء .

(وأرتدى مسائي القديم)

يضحك لي صمت العيون الكاذبه

تنهزني كأس المرايا الناثبه

ولو خلعتُ الليل .. ماذا أرتدى ؟

لولا هـ ماكانت سترضى بي النجوم) .

عينك تخونان الحزنَ الرابضَ في عيني .. فيعدو للأحراش ..
وفترس نخاعَ العظم .. ويوقف في الجنين قطعَ دمائي ، يُسقطُ أسرابَ
الأيام من العينين .. ويخطف أفرانَ الأحلام من الأهداب .. فاجرع
مرآتي ، يهرب مني حزني لا أدرى أين .. ويرجع : ينظر لي عبر زجاج
الشباك ومن كوب الشاي .. لأنني لؤنتك بالضحكات المجنونة .

(تسقط في المقهى النجوم

يخطفها ضحكُ العيون الميتة

يخطفها تذخُّرُ التردُّد على الدوائر البيضاء والسوداء

- كالجين وكالزيتون -

ترتجُ ابتساماتُ الضحى ..

مع ارتجاجِ الماء في نرجيلة الليل الدميم

تعملني كأسُ الليالي المصمتة

وحينما يطل من عيني وجهك الحبيب :

ياخذني من الضجيج

ويبسط المقهى إلى قاع الفناجين ...

وتدعون إلى عينيك مرآتي ..

فتبكي في دمي نجماتٍ المقتة ، تقول أنشودتها) .

يأتيك الأغرابُ من الباب فتخفين ثيابي عن أعينهم .. تطردني عينك
الكاذبتان ، تهشمني مرآتي وتهشمني قهقهةُ الفساعاتِ بيطن نراجيل
المقهى ، أعدو في الليل وحيداً ، تنبح خلفي أبواق السيارات ، وجوهُ
الأغراب الآتين من الشرق ، الآتين من الغرب ، الباعةُ .. تنبح خلفي
أنوابٍ ، أعدو .. ويقهقه خلفي الإيقاعُ ، الشائِ ، نهودُ نساءٍ لم تخلق

بعد .. ويدعون وجة ضيقي .. وتناثر عبر وجوه الناس ، أحلق في
الأكواب وفي الأحراش .. فاشهق (حين يضحُّ المقهى : يربُّ وجهك
مضى) تزار في الضحكات المجنونة ، يزار في قُتات النجمات .. ، تفهقه
حول أثواب الغرباء .. ، وأبكي وحدي ... فأعود إلى مرآتي : .

تطردني !

وأحلم أن أحلم أن ... !

وطي ...

تنبح خلفي قهقهة الغرباء الآتين من الشرق ، الآتين من
الغرب .. فأعدو .. أعدو .. وأجىء إليك ، الملم أثوابي ، وأهشم كل
مراياي وأنظر في عينيك ،

وحيداً أبكي :

فتفقه عيناك الكاذبتان أمامي ...

ويضحُّ المقهى .

الاسكتلندية : فوزى خضر



هل أوغل.. في عينيك

عبد الستار سليم

(١)

إني أعلم أني حما مسنون
لكن فؤادي الآن هناك ..
في وسط خيول الحكمة ..
يسبح في الملكوت

(٢)

إني أعلم إني حما مسنون لكني حين أسافر في عينيك الغامرتين
أغدو .. أغدو ..
سراً يسرى فوق المعطر الفواح
شيئاً شفافاً .. يحمله سبعون جناح !

(٣)

الجوع يعرقل سير الركب
والركب يشير إليك ..
فأنت الزاد
يا موج جبال الخنطة فوق محيط
ثنايا الشمس

الظلمة تُعشى عين الدرب
والعين تشير إليك
فأنت الضوء .. وأنت النوء .. وأنت الفلك
وأنت النظرة .. والإغضاء

(٤)

عذبني قيط الزيف .. بخيمات الصحراء
زفني ظلا .. يا غصنا أورق في قلبي
قلد جيدي النجم اللآلاء
يا من كلماتك .. هنّ الدفء لكل شتاء
كنّ لي نهرا .. قمحا ..
هذهج مهدي ..
كن لي أغنية مساء
كن لي .. نهرا .. قمحا .. ملحا ..
جرحا - كن لي - ودواء
واغسل جسدي
بالماء التابع من كفيك
يا طير الجنة
يا ذهبي الريش .. و .. فضي الكلمات
زفني نورا
قد غابت عني - من زمن - كل الأنوار
أصهر جسدي في النار
يا وجه الصبح المشرق
في آفاق الزمن التائه في الظلمات

(٥)

إني أعلم أني حما مسنون
يا حلم الكون اللامرئي

يا عشقا يغزو - في شغف -
قلب الأسطورة حين تنام
يا بدء العام
هل أوغل في عينيك . .
إلى أن تقلع هذى الأرض عن الدوران ؟

نجم حامى : عبد الستار سليم

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصائد

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| محمد عفيفى مطر | ● فرح بالنار |
| محمد سليمان | ● تكوين |
| مصرى حنوره | ● نافذة في جدار المستحيل |
| محمد عليهم | ● الذاكرة |
| ادوار حنا سعد | ● الجنة والنار |
| عل عبد المنعم | ● رماد المدن المتطفة |
| حسين عل محمد | ● سيرة جرح لا يتدمل |
| محمد عل النقى | ● نداء في أذن الصمت |
| عبد الستار محمد البليشى | ● صفحات من كتاب الخروج |
| الأخضر فلوس | ● البنيوع |
| محمد صالح الخولان | ● أشواق رحلة العودة |
| عبد المنعم الانصارى | ● تحت الرماد |
| محمد رضا فريد | ● سقوط الوجه الذى كنت أموى |
| لؤى حفى | ● مرثية الحب القديم |
| عبد الله الصيخان | ● حركات في زمن الخروج |
| محمد حسين فضل الله | ● ياتجمل |
| عبد الحميد شاهين | ● المغفلون |

ذاكرة النار

نادر ناشد

مبتدئاً بالجمر
والبحر أمامي ممدود معقود مرسوم
والجنات سنابل عشق
والكلمات لقاء .
مبتدئاً بالأصدا . .
بأملكة الخوف . .
وبارثة الحرف
ويامنفي الغرباء
كلّمتك بلغات الغيب
قلت : الصمت . النار تهاجم ذاكرة الوصف .
وقلت : الشعر الأسرار
يوغل يتمادي
يتخلل أضلاع الأسفار
مسجوناً يظهر هذا العالم
خلف سياج الأسماء
ياصوتا : . تيهاً
يتركض أتلوّى بالصحراء .

كنت المصلوب

وكان بقلبي هذا الجرح
وكان يعتقى سيف التذكار .
امنحني أن أتكلم
امنحني أن أرصدك بمنفك
وأن أرسم خطو السنوات الضوئية
أن أرسم في مملكة الغابات
هذا الوارد من مدخولات الأصداء
هذا القادم من لاشيء
منسويا للأأنحاء
هذا الساكن في قلبي . . يعصرني كل مساء .
يسألني أن أنزف هذا التاريخ . . وقد فات زمان الإفضاء .
يسألني . . يرقب تلك الأنحاء
تتحلل . . تنفتت . . تشطرن
مكسوراً أستقبل ظلي . .
وأجسد هذا الغائب . . هذا السالب . . هذا المرجوم برؤيا الوهم .
مبتدئاً بالغابات
كانت تأتيني . . في منتصف الليل .
كبخور يملأ شهوات الأرض . . ويرجع مسكوناً بالإيماءات
كانت تأتيني . . تلك اللغة القاسية . . الجامعة النائية الأبعاد
تسرح نحوي
وكأنني هذا الأغريقى المبهور بأرض السحر .
تأتيني وتضيّع ذاكرتي في ثروة الغابات
وأنين الفجر الأول حين تلقى الأجراس
أنتسب لنيران الشام
أنتسب لثلج اللا إيقاع . .

الفاخرة : نادر ناشد

جث الساعة السابعة

عبد اللطيف الربيع

وإلى .. لا تؤدى ... إلى
وأنا الآن أبحث عن سلة كالوظيفة
أبحث عن سلة فارغة ..
دقت الساعة السابعة :
ساعتان - ثلاث إلى آخر الشمس
صباح المؤذن ...
لم يذروا البيع
صلّيت - صليت - صليت .
لكفى لم أصل على أحد
حين عدت إلى الغرفة المألوفة !
المرايا تحلق في ... ليس ما يشبه إل وفي
وفي حرف جر إلى الحزن - والخوف
حين تكون المرايا عرايا
ونحن ثياب المرايا .
يورطنا النوم
تختارنا البدلة الجاهزة

هل تبوح المرايا بأسرارها ؟ !

جثتي العارية
كيف أنظر في جثتي العارية ؟
كيف تلبسني جثتي العارية ؟

كلما دقت الساعة السابعة

ينهض النوم من نومه
ويقوم ليفسل أحشائه
في الصباح
ويحلق أحلامه شفرة - شفرة
ويودعني حين أخرج من داخل
كالقفاعة

تلبسني ربطة العنق المنتفاه

تهندمني «الجزمة» اللامعة !

أندحرج - يمتارني شارع لا يؤدى .. إلى



القصة والمسرحية

فاروق خورشيد
محمد طلب
حسي محمد بلوى
محمد جبريل
معصوم مرزوق
جميل متى
ليل الشريفي
محمد المخزنجي
حسين عيد
يحيى عبد الله

○ الناس والكلام
○ الشراع والمدى
○ شتاء طويل
○ حدث استثنائي في أيام الأنفوشي
○ تأشيرة خروج
○ أغنية النهر
○ امرأة أنا
○ الفيران
○ ثلاث حكايات يومية
○ المشهد الأخير (مسرحية)

فاروق خورشيد | الناس والكلام

كان هناك سبب . . في السبب يا سيد ؟؟ ولم يكن من سبب إلا هو ، ولم أجد عندى الشجاعة لأواجهه ، فهو رقيق رقيق ، ظريف ظريف ، وشربت قدح قهوى فى دفعة واحدة وقلت :

- أنت صديقى ياسيد ولا أعرف كيف أرد عليك .

ودخل القهوة الرجل المشلول ، ينساب من عند شفتيه خيط من لعاب ، دائم ورفيع ، وهو يهتز ، ويتحرك ويهتز ، أسمر الجبهة ، أبيض اللحية ، ويهتز . . وظهر الشباب ، أكثر من صبي ، أسمر مثله ، ورفعه على الأكتاف ، ومضوا به .

قال واحد :

- لا يستطيع أن يمشى . .

فقال الثانى :

- نحملة إلى البيت .

وحملوه . . ومضى ، شىء يتشال من فمه ، وواحد يرفعه من بين وواحد يرفعه من شمال ، ثم يمضى جسده بعيدا فى بطء .

ما الذى جاء به إلى المقهى هذه الليلة ؟ . . لا شىء . . إلا أنه لا بد أن يمر بالمقهى منذ زمن طويل لا بد أن يمر

أنهيت الكلام كله فى جلسة المقهى ، ولم يعد هناك كلام . . وأنا يامولاي ، مخلوق من كلام ، فإن أخليتنى من الكلام فماذا يبقى منى ؟

لا شىء ولا معنى ، بل ولا جرس كلمة ، ولا حس لفظ .

إلى جوارى امرأة أجنبية ظهرها عار تماما ، وتحمل إلى جوار النرد الذى تلعبه مع الشاب الأسمر ، قرطاسا ضخما مليشا بالسودانى تآكل وتلعب ، وتجلس فى مقهى فى القاهرة ، وظهرها العارى يلفت كل من يجلس وكل من يمر . وهى تحس بالسعادة حين ترمى الزهر ، وحين تآكل السودانى ، وحين ترفع قدح القهوة إلى فمها الملون بلون قان ، وحين تحس بنظرات الآخرين على المقعد المجاور ، وكل مقعد مجاور .

وأنهيت الكلام كله فى جلسة المقهى ، وأنا أقول له :

- ياسيد ، أنت فى طريق ، وأنا فى طريق ، وهذا لن يفقد حينا ولا صداقتنا شيئا . . فقط ابعد عني ، وأبعد عنك . . فلا رأى لى فى هذا الموضوع ولا غيره . . وقد قلت لك هذا فى التليفون من قبل .

ابتسم فى بلاءة . ومضى يقول :

- ما الذى يقلقك ؟ ليس من حقا أن تنص إلا إذا

انتهى الجرحسون من مسح المائدة ، وأوما برأسه إلى
ماسح الأذية وهو يقول :

- هو عندك يا بك .. المهم كيف حال صحتك .

ابتسم وحرك العصا إلى جواره ، ومد قدميه إلى ماسح
الأذية ، يشد منها فترق الحذاء ، ثم ابتسم من جديد ،
وهو يرفع وجهه المحمر إلى جابر وقال :

- تمام يا جابر . هات القهوة .

ثم تهد وغاص في مقعده ومضى يجوس بعينه في
المقهى من حوله في شغف وحب ، وكأنه يلتهم كل ما
يراه ، وكأنه يستكشف من جديد أن عالمه لم يتغير ، وإن
تغير فهو يعرف أين تغير وكيف .. وابتسم .. ورفع يده
عن عصاته ثم ضم كفيه ، وفرد ساقيه ، ومضى يتسم من
جديد .

ووضع جابر قلع القهوة أمامه في عناية ، ثم أدار إناه
القهوة في يده وصهبا في احتفال . ورفع يده وكأنما أنجز
عملا هاما وهو يقول :

- القهوة يابك .

ورفع إليه ابتسامة ، ومد يده إلى القدرح . وكانت يده
تهتز . وكان جابر يقرب اليد المهترئة في حسرة ، ورفع رأسه
وهو يقول متبها :

- أمد الله في عمرك يابك ..

ثم حل الصينية الفارغة ومضى في هدوءه إلى مائدة
أخرى وزبون آخر ، وكأنه لم يقف طويلا عند صاحب
الكاسكيت ، وكأنه لم يذكر طويلا تاريخ القهوة وصاحب
الكاسكيت ، وكان وجود صاحب الكاسكيت شيء
طبيعي لا غبار عليه .

ونادته :

- يا جابر ..

والتفت ناحيته في صمت ، ثم جاء متكاسلا ..
وقلت :

- أليست القهوة مضره له ..

ابتسم . ثم تلفت حوله ، ثم عاد ينظر إلى وقال :

بالمقهى ، ومنذ زمن طويل وهو يشتري الكرايس
والأقلام ويظل يحرك الأقلام فوق الصفحات في متاهة
غيفة من الخطوط المتوترة والمتقاطعة ، والصاعدة
والهابطة ، تدور وتدور ، وتلتقى وتنترق ، وتنتهي
الصفحة ، ليبدأ من جديد صفحة جديدة ، وتلفت حوله
وهو يتسم . ثم يعود ليغوص في هذه الخطوط التي لا معنى
لها ولا هدف . وينهمك في رسمها انهمك كاتب مجيد ..
ويرفع رأسه لحظات كأنما يفكر ، ثم يعود لرسم ويرسم ،
خطوطا تتوازي ، وتقابل ، ولا شيء وراءها ، ولا شيء
في معناها ، ولا شيء يخرج منها ..

وقال الصديق :

- أنت تأخذ المسألة بطريقة صعبة ، ومعنى هذا أنك
ستدين كل شيء وكل إنسان . وهذا كما تعرف طريق
مسلود .

كان الرجل يصرج عرجا خفيفا - وفوق رأسه
كاسكيت ، وفي يده عصا - أنيقا ، رقيقا مبتسا ، كان
كل شيء فيه يستر ، يده والعصا ، جسده والرجل
الخفيف ، رأسه والكاسكيت ، ولكنه كان يتسم ويمضى
في صمت وابتسام إلى مائدة إلى جوارى .

وحين وصل إليها أسند العصا ، وتلفت حوله ،
واهتر . ثم مد يده إلى الكرسي فعدله في مكانه ، وعاد
يتلفت حوله وهو يتسم في إشراق ، ثم جلس في هدوء ،
وحين استرخى جسده فوق الكرسي أرسل أمه ارتياح
وسعادة ، ونظر حوله وابتسم ، ومد يده بمسك العصا
يعدلها في مكان إلى جواره ، ثم ابتسم من جديد ، وأفلتت
من شفتيه أمه ارتياح ، ثم مر على وجتيه بيده اليمنى ،
وهو يتسم ، وفي عينيه رضا واطمئنان .. وجاء الجرحسون
فهمس :

- قهوة خفيفة يا جابر . والبين قليل .

وقال جابر وهو يمر بفوطه شبه قدرة فوق المائدة أمامه ،
ويجفف بللا لا يوجد بالفضل فوق المائدة .

- أعرف يا بك .. هذا لله على سلامتكم .. أى شيء
آخر غير القهوة .. ؟

- أرسل عبد السميع يا جابر . أرسل عبد السميع .

- كن يجدها إلا هنا بابك ، ونحن نعرف أنها ضارة له ، ونخففها له بقدر الإمكان .. ولكن مايريده الله بفعله .

وصمت ، وتاهت عيناه . فقلت :

- دنيا يا جابر .

واستيقظ إلى كلماتي والتفت إلى في سرعة ، وقال وهو يعض في لا مبالاة كاملة :

- الأعمار بيد الله بابك .

وقال صاحبي :

- هل تعرفه .. ؟ لماذا تهم به كل هذا الاهتمام ؟

أكنفى شيء في داخلي ، وصمت لحظات ثم قلت :

- أعرفه ياسيد ، وهو مهم ، كان معها على الأقل ، وانتهى به السن ، وانتهت به الأمراض إلى هذا كله ، والجرسون يشفق عليه ، ويعطيه قلع القهوة الذي تمنعه عنه زوجته ، وأولاده ، وهو يتسم . ألم تره وهو يتسم ؟

قال الصديق :

- أنت تحمل الأشياء فوق ما تحتمل ، المسألة أنك متعب وتريد أن تعكس تعبك هذا على كل الناس .

ودخل المقهى صاحب الذقن . كانت طويلة جدا ، بيضاء جدا ، واضحة جدا .. وقف عند أول المقهى ، وأسند ظهره إلى جدار المقهى ، ووضع قلبه خلف المنضدة الصغيرة عند حافة المقهى ، ثم صاح في صوت جهوري ملقت :

- النار يا عباد الله .. النار .. حذار من النار ، حذار .. عودوا إلى رب العالمين يغفر لكم ذنوبكم ، ويسامح لكم ضعفكم ، يا عباد الله .. النار النار ..

وانصرف بصري إليه وحده ، لم أجد أرى غيره في المقهى ، وفي هذه الوقفة المتصلبة المعياء .

ياضعف بصري ويصيرق .. كان صاحب اللحية يصرخ :

- النار النار ، يا من تؤمنون بالله واليوم الآخر

وقال صاحبي :

- ضقت بجو المقهى وأريد أن انصرف .

قلت له :

- يغاير جو القهوة عالمك .. ولكنك لا بد أن تعيش في جو المقهى لكي تعرف حقيقة عالمك .. تلفت حوله في ضيق ، وقال وصوته تخفيه أصوات النداءات والندرد يضرب صفحة الطاولة الخشبية وصياح الجرسون ، وخطبات ماسح الأحذية فوق صندوقه الخشبي ، وصوت صاحب السيت الضخم الذي يعمل فوق رأسه وهو يجوب المقاعد والمناضد مرددا :

- سميط ويض .. جبنة ودقة .. وصل عمل النبي ..

ثم قال صاحبي :

- أنت تعرف أن هذا ليس وجودنا .. نحن أغراب هاهنا ..

وصمت وتلفت حوله في حذر ، ومد يده يرتب قلع القهوة الفارغ وكوب الماء على المائدة في صمت .. وقلت :

- ياسيد .. هذا هو العالم ، أما نحن فلا شيء فيه ، مجرد أسياء ، مجرد كلمات تطيع في كتب ، مجرد وجود أمام طلبة لا يعرفون عنا شيئا ، نقول ويكتبون ، ونحن نريد السلطة فلا نحن أساتذة ولا هم طلبة ، نحن أدوات تنقل بقدرة قادر إلى أخطبوط العمل الحكومي ، نعم مجرد أسياء في قوائم المباحث يستدعون ويرحلون ، ويحفظون ..

صاح صاحبي :

- لا . لا أسمع لك . هذا يكفي .

قلت :

- أنت ياسيد تستعمل نفس الكلمات . لا أسمع لك . الذي يسمح لي ولا يسمح هو من أعطاني الوجود ، والقدرة على التفكير واتخاذ القرار . أما سماحك وعدم سماحك فلن يرد عنك الموت ، ولن يسلبني حرية الحب والكراهية ، وحرية التسامح والتصرد ، وحرية الإرادة والكلمة .

وتحتي أقصى ماسح الأحذية القديم العجوز ، عبيد
السميح ، أراه منذ ستين ، عرفت حتى موعد ظهور
الشعرات البيضاء في لحيته السوداء ، وقال :

- تحس يا بيه ؟

وملحت قدمي ، فترع الحذاء . الفرقة اليمين ، ثم
الفرقة الشمال . نزعها في صمت ، ومضى وعند زاوية
إلى جوار عامود جلوس في هدوء يضعها أمامه ، ثم يخرج
علية الطلاء ، ويبدأ عمله في إصرار كأن الكون كله تحول
عنده إلى هذا الحذاء ، بفردتيه .. نسي كل العالم ،
ونسي نفسه في جلسته المقعبة ، ثم مد يده إلى فرقة
حذاء ، وتأملها في صمت ، كتبت أعلم أن بها ثقباً في
ناحية الأصبع الأكبر ، ثم مر بيده المنفطة بقمماش أسود
بالعلبة ذات اللون ، ثم مضى يدور بها حول جلد
الحذاء .

قال الصديق :

- تركتني حتى لكأن ما كنت معك ؟

ظلت عيني تجول باليد المشرعة تتحرك بين الحذاء
والفرشاة ، والحركة دائبة رتيبة ، والعين تنظر إلى أمام
وكانها لا ترى شيئاً ، وصخب المقهى يغطي كل شيء .
وقلت في تؤدة :

- نحن عجزة .. لا نعرف أن نفعل ، فنكتفي بأن
نتكلم ، وكلامنا يأسيد ، أقسم لك .. الصمت أعظم
منه وأهم ..

ومر بيده بعصبية على المنضدة ، واحتارت الكلمات
فوق شفتيه ، ومر أمامنا زكي يحمل حقيته العجيبة
فلمحنى ، فابتسم ، ثم تقدم في جراءة ، ووضع الحقيبة
فوق المنضدة ، ومضى يخرج ما فيها في صمت . وسكت
الصديق ، وهو يرى اليد السوداء الرقيقة تخرج من الحقيبة
أشكالاً والأوانا غريبة . وقال زكي :

- كرافات ، شرايات ، نظارات ، ولاعات ،
معاليق ، شوك ، سكاكين ، أقلام ، بطاريات ،
علاقات ، أي شيء ، كله موجود بإذن الرب الموجود ..

وشغل صاحبي بما يخرج زكي من حقيته العجيبة ،
وكنتم أعرف من أمرها الكثير فما يظهر أمامنا غير ما

يخفيه ، ولا يظهره إلا لمن يعرفهم ويعرفونه .. وكان
صديقي عن لا يعرفون ، فمضى يتأمل ما يخرج زكي في
دهشة . ومد يده إلى شيء أعجبه وقال :

- هذا لا يوجد في المحلات ..

وقال زكي وابتسامته تملأ وجهه :

- أمرك يا بيه . أنت تعرف الصف لا وجود له إلا في
هذا المقهى ، وأمام البيك ، فأمر بماذا تريد أن تشتري .

ابتسمت في داخل في صمت .. فقد كنت أعرف أن
صديقي لن يشتري شيئاً ، وأنه لن يحتفل زكي ولا
الأعيب زكي ، وسمعت وكان في دوامة يقول :

- فقط كنت أنظر إلى ما تعرضه . ارفع كل شيء فلن
أشتري شيئاً .

ابتسم زكي ابتسامته المريبة العارفة ، ومضى يعيد إلى
الحقيبة كل ما أخرجه منها وقال وهو ينظر إلى :

- لا شيء أبداً .

فقلت وأنا أمد يدي إلى مقص ثوب بين ألوان وكلمات
وإعلان :

- هذا المقص يا زكي بك ؟

قال وهو يللمم حاجياته ويتمتم لنفسه ، كأنها بسخط
على الكون والوجود :

- أنت لن تشتري المقص ، والبيك لن يشتري شيئاً ،
وأنتم تسليان ..

وبدا على وجه صديقي الضيق والألم ، وابتسمت ،
فهذه دائماً طريقة زكي ، وهو لا يمس فيها إحباطاً ولا ألماً .

وبينما كان زكي يللمم حاجياته ، ويعيدها إلى حقيته ،
كان صديقي يبحث بحافته في تردد وكان يقول :

- سأدفع ثمن المقص إذا كنت تريد ..

وضحكت ، وملحت يدي أدفع يده إلى جيبه وأنا
أقول :

- لاتدع زكي يزعجك ، فهو يتسل علينا كما تسل
عليه .

واهتز زكى وهو يضحك ويقول :

- أنا أعرفكم يا أصحاب الكلام .. كلام فى كلام ،
وأخبره كلام ..

وعاد يضحك وهو ينظر إلينا نظرة أخيرة قبل أن يتحول
عنا فى حزم :

- أناس من كلام .

ويخط عبد السميع فرشاته فوق صندوقه الخشبي ،
وهو يقول :

- الحذاء ..

وتلون وجه صاحبي ألف لون ، ومد يده ليسند جسده
إلى المائدة وهو يهيم بالوقوف ، فأمسكت بذراعه أعينه إلى
مقعده ، وأنا أقول :

- زكى يعرف كل الناس ياسيد ، وهو يعرفنا كيا
نحن ، عرايا إلا من الكلام .. وهو لم يخطئ فى شيء عما
قاله ..

عاد إلى مجلسه ، ومازال وجهه شاحبا ، وفى عينيه
غضب ، ثم قال وهو يتهدد كأنما يخرج غضبه مع الهواء
الذى يخرج من رثتيه :

- ماسح الأحذية ، أسمع ما قال ؟

قلت : قال الحذاء . وهو لا يعنى إلا الحذاء .

ومددت إلى عبد السميع يدي بالتقود وليست الحذاء ،
وجعل يربط ورباط الفردتين .

تردد نظر صاحبي بين زكى وعبد السميع ، وظل
صامتا حتى حمل صندوقه ومضى ، ثم قال فى همس :

- من أدراك أنهما ليسا من الأجهزة .

وصدعت وصمت ، واستمر يقول :

- أحدهم يدفعك إلى الكلام دفعا ، وينقل ما تقول ،
وما أقول ، والثاني يجلس تحت الأقدام يسمع ولا أحد يحس
به

وصمت ثم ارتفع صوته وهو يقول فى عuf :

- أنت لا تعرف أين جئت بنا ، هذا كمين ، ما أقوله

يجب على ، وما تقوله يجب عليك ، وسنحاسب على
كل ما قلناه فى هذه الجلسة المقتية .

وأقمت على كلماته وقلت ضاحكا :

- من زكى ؟ .. كيف .. كل مقالى القاهرة تعرفه
من سنوات طويلة ، بل وكل البارات .. وعبد السميع أنا
أعرفه منذ صباى الباكر .

اندفع يجادلنى قائلا :

- ولهذا فهما جاسوسان يأمنها الناس ، تعودوا
وعرفوها ، ولن يجذبا حرجا فى الحديث أمامها ، وهما
يحفظان هذا الحديث ، وينقلانه إلى من يتقدماها الأجر من
أجل نقل مثل هذه الأحاديث .

وصمت لحظة ثم عاد يندفع قائلا :

- أنت لم تلاحظ كيف كان زكى هذا ينظر إلينا . لا .
ومن أدراك أن شطنته لا تحوى جهاز تسجيل .

وكنت أريد أن أضحك ، ولكنى لم أفعل ، فقط جعلت
أنظر إليه بهدوء حتى استعاد أنفاسه اللاهته وراء
الكلمات ، ثم قلت له :

- هذا كلام غريب ياسيد ، لم أعرف أحدا أضبر منه ،
أو من جراه سعيه البريء وراء الرزق .

همس فى صوت كالفرح :

- ولهذا فأنت من أنت تحوطك الشبهات وتصدر
القرارات لتحجيمك ، بل لحرك وما جئت الليلة إلا
لمحاولة إنقاذك عما أنت فيه ، وانظر ماذا صنعت لي ، هذا
الكلب سيتقل كل كلامنا ، وسأصبح مثلك موضوع
الشبهات والظنون .

وصدعت فصمت . ومضى يقول :

- أنت أخرجتني فى لقائنا هنا ، لو كنا التقينا فى منزلى أو
منزلك ما حدث هذا أبدا . والتقط أنفاسه ثم مضى
متدفعا يقول :

- هل تحسب أننى خدعت بهذا الجرسون ، أو بالمرأة
ذات الظهر المكشوف التى تلعب الترد أو المشلول بمحمله
الصبيبة ، أو بالمبتسم يهزه العجز والسن ، أو بماسح
الأحذية ذى اللحية التى يشوبها المشيب ، أو بالصارخ فى

البرية بصيحات الدين والإيمان ، لا ، أنا أعرفهم ، كلهم أجهزة .. أجهزة قد لا يعرف بعضهم بعضا ، ولكن أعرف أنهم جميعا أجهزة .. أنهم .. كنت أحتاج وقتا طويلا حتى أمضم ما قال ، وحتى أنهم ما قال ، وحتى لا أرد ولا أناقش ولهذا قلت في هدوء :

- أنظر حولك ياسيد .. وانظر في هدوء ، في هذه المقهى يجلس أصحاب المعاشات من لفظتهم الحكومة ، هذه الآلة الخريبة الصماء .. يجلسون ، ليلعبوا الترد أو الدومينو أو الشطرنج ، أو حتى لمجرد أن يجلسوا في صمت يحسون قلع قهوة ممنوع عليهم صحيا .. هكذا المشلول البنس .. كلهم يتعلق بخيط واه يربطه بالحياة ، هذا الخيط هو القهوة ، وهو الناس ، وهو ماسح الأحذية ، وهو زكي بائع الأشياء ، وهو جابر الجرسون ، وهو بائع السميط ، وهو الرجل المشلول يحمله أبناء إخوته فوق أكتافهم إلى الدار .. هو أصوات الترد ، وصيحات اللاهين بالدومينو ، وروائح السجائر والمرق والقهوة المغلية ، والشيخة تنفضها أنواء هزيلة تعرف أنها تنفث منها آخر ما تبقى لها من وقت وحياة .. أنهم ؟ ..

وفغر صاحبي فاه ، ولكن قبل أن يتكلم ، صاح واحد إلى جوارى يقول :

- ألا تذكرى .. أنا تاج .. وأنا أعرفك منذ عشرين عاما ألا تعرفنى ؟

فوقفت ، ثم قفزت من مقعدى وأنا أحتضنه في عنف ، هو تاج ، شاعر السودان الشاب ، أو الذى كان شابا ، وزميله جيل ، كانا رفيق عمر ، منذ ، ماذا من الوقت ، لا أدري ؟ .. فقط أنا جاثع في هذا الوجود الانسانى إلى الذى يحضنى ويريت على جسدى ، وقبل وجعنى ، بل يقبل كل وجهى .. وكدت أبكى . وقلت :

- ياتاج .. معقول هذا .. أين أنت .. وأين أنت .. وكيف .. هذا اللقاء كيف ..

كان يضحك ويبكي وضغني إليه ، ويصرخ ويصم ، والدموع تملأ وجهه . وقال بخفوت مهتر الكلمات :

- أما زلت تذكرى ، هذا عمر انفضى .. أكثر من عشرين عاما ..

ورفعت عن يديه وعينيه ، قلبه ووجدانه كله ، وأمسكت بلزاعه في هدوء وأنا أقول :

- وأين جيل ..

وصمت وتهدل ساعده ، وأسند مرفقه إلى المائدة ، وهو يقول :

- جيل يعالجه الأطباء في موسكو ..

ثم نظر في عيني في تحد وقال :

- أتعرف هذا ؟

وأطرقت برأسى وأنا أقول :

- أعرف وأنا أحب جيل ياتاج كما هو ، وأحب له أن ينجو من مرضه ليمود إلينا شعره كما هو .

قال صديقى وهو يقف في مقعده ويمسك ذراعى في شدة وعنف :

- أنت تتكلم كثيرا .. ماذا أصابك ؟

ونظرت إليه ، مقعيا في جلست عند المائدة .. ثم عدت أنظر إلى تاج وأنا أنسى الأول وأحدث الآخر :

- كيف تغيرت ، لعبت بك السنون ، وعشت ، ياتاج .. يازمنا يعود من المجهول

ضحك من قلبه ، ضحك وهو يربت على كتفى يديه ، ووجهه أمام وجهى تماما ، وقال :

المجهول يعود يازول ، لا شيء أصبح يدهشنا في هذا العالم .

وصمت وأطرق .. وضغني إلى صدره وأحسست به كله يتر وهو يصم في نعاسة حقيقية :

- نسيت أن أعزبك في صاحبك الشاعر ، أحزنا كلنا ، وأحزناك ، لا أبعد الكلمات .. فقط أعرف أننا نحزن ، وأنتا تعرف كيف كان ويكون حزناك .

ثم صمت . كان الجرح مفتوحا فدمى من جديد . ومضى الدم يتزف إلى الأرض مثالا لا أحد يموه ، ولا شيء يوقفه .

وهمس صاحبي وهو يشد ذراعى من جديد :

- ماذا حدث لك ؟ هذا الرجل يكلمك .

لم أكن أرى صاحبي ، ولم أكن أرى تاج ، ولم أكن أرى أحدا . فقط كنت أقرب دمي يتزف من مكان ما ليشال فوق الأرض في إصرار وصمت .

واندفع شيء ما بين الأقدام ، وحول الأجساد ، وارتسمت ابتسامة غريبة فوق شفتين مسرورتين وحس صوت أجش :

- يا تاج .. من صاحبك ؟ عرفني به ، ومن معه ، أنا أريد أن أعرفها .

وتجاهله صديقي ، وهو يرت على كفتي ويقول :

- هو نهر يتدفق دائما ، ولابد من قطرة نزلت فوق الجبل الاستوائي الأشم أن تصل آخر الأمر لنهاية الطريق ، عند البحر الملح الذي يبتلعها ويلاتها .

وعاد الصوت الأجش يقول في صوت مرتفع ملح :

- ياتاج .. من صاحبك ، عرفني به ، ومن معه أنا أريد أن أعرفها .

كانت في عيني تاج نظرة اعتذار وتحذير ، وقال وهو يشير إلى مرافقه القصير ، صاحب العينين القلفتين وملامح الفار التي تميز وجهه المضيء :

- هذا الأستاذ يجب أن يعرفك ، وهو زميل لنا يعمل في السعودية وفي الخليج ويسافر أحيانا كثيرة إلى أمريكا ..

وتحرك ذوالوجه المضيء بسرعة وهو يصبح هذه المرة :

- ماذا .. لا ، أنا مفكر ، تقدمي ، أنا ضد كل المرتزقة .. لا ..

قلت له في هدوء :

- تشرفنا يا سيد ، أنت صديق تاج وهذا يكفني ..

وقال تاج :

- ننصرف الآن ولولا أنني مسافر غدا لالتقينا في الغد ، ولكي مسافر ، وسأراسلك ..

ومد يده يسوق صاحبه القصير أمامه ، وشد صديقي يدي ليجلسني وهو يقول :

- أنا لا أحب هذا المكان . فالكلمات المتطيرة فيه تؤذي ولا تفيد . وأنت تعرف أن صديقك السوداني هذا معروف .

قلت :

- كفى ياسيد .. كفى ..

استمر يقول في إصرار وهو يضغط على ذراعي ضغطا يؤلمني .

- لا .. هذا ليس مكان ، أنت خدعتني حين حددت الموعد هنا ..

ونزعت يده من فوق يدي برفق ، وجلست متبها ، ثم قلت :

- ماذا في المكان ، هو كثيره .. مقهى ككل مقهى ..

قال :

- كل هؤلاء الناس ، سينقلون كلامنا ، ويريدون أن يعرفوا من أنا ، وهذا يضرني .. أعني أن أوجد في مثل هذا المكان ..

ابتسمت وأنا أقول في هدوء :

- ومعنى ؟ ليس كذلك ؟

وقبل أن يتكلم انبثت ضجيج من جانبا المقهى الأيسر ، وصاح صاحبي متوقفا :

- ماهذا ؟

والفتنا ناحية الصوت .. كان الأفندي الذي يلبس البلوفر قد قلب (الطاولة) بكل ما فيها من زهر و(أقشعة) على الأرض ، وكان يقف يصبح بأعلى ما عنده من صوت .. وهو يشوح بيده في اتجاه الأفندي الآخر الذي يلبس الجاكيت والكراقات .. وكان صياحه اتهاما للآخر بالفسخ في اللعب (وقرص) الزهر .. وكان حولها أكثر من واحد ، بعضهم ينحاز إلى من يصبح ، وبعضهم يقف إلى جوار شريكه في اللعب الذي يجلس صامتا هادئا .. وكانت المرأة صاحبة الظهر العاري قد كفت عن لعب الترد ، وعن أكل السوداني ، وعن هز رأسها لكي يتحرك شعرها في كل اتجاه ليلفت الأنظار ، واتجهت بعصرها إلى

هذه المعركة المفاجئة التي شبت بين صديقين ظلا يلعبان
الترد من أول الجلسة ودون أن يلحظها أحد . . وكان
صاحب البلوفر يصيح بأعلى صوته :

- أنا أعرفك كما أنت الآن . . أجهزة ، تجلس طول
الليل تلاعبى الترد ، وأنت تسأل سؤالاً هنا ، وسؤالاً
هناك ، وأنت لا تمنى الترد ولا الصحة ولا الصداقة ،
وإنما أنت تريد أن تحرق في الكلام لكي تكتب تقريراً
عنى .

ولم يجب صاحبه الذى يلبس الكرافت ، وإنما عدلها
بيديه ، وقام من مجلسه فى هدوء ، ونظر إليه ومضى ،
دون كلمة .

وبرز الجرسون من بين الجميع الذى بدأ يقوم من
مقاعده ليتجهز حولها ، وصاح :

- والحساب ؟

صاح صاحب البلوفر بأعلى صوته وهو يشوح يديه :
- أطلبه من الأفتدى الذى يدفعون له الكثير ، لكي
يكتب عنى وعن الذين يجلسون حولنا ، وعنك وعن كل
شيء . خذ منه الحساب . فهو ليس من جيبه هو .

وتحلفت الميون حول صاحب الكرافت ، الذى مد
يده يعدل الكرافت فى موضعها الملائم مرة أخرى . ثم
مد يده إلى جيبه ليخرج منها علفته ، ويخرج منها أوراق
المال الملونة ويدفعها إلى الجرسون فى صمت . ودون أن
يتكلم أعطى ظهره لصاحبه ، وللمقهى كله ، ومضى
يخرج فى هدوء وحوله مجموعة من الذين كانوا يجلسون
متفرقين ، وأخذ الجرسون يعد الأوراق المالية التى فى يده ،
ويراجع الحساب الذى كتبه فى ورقة صغيرة فى اليد
الأخرى ، ثم رفع رأسه وهو يقول :

- الباقي يابك ، ومازال لك باقى كثير . .

صاح صاحب البلوفر ، وهو يعدل مقعده ، ويجلس فى
وجوم :

- الباقي لك . وهات فى قدح قهوة جديد وأضفه إلى
حسابه . . وتعال صافحنى فلست أظن أنك ستراى فى
القهوة بعد الآن ولزم طويل . .

وصمت القهوة كلها .

كان يجلس مكانه ، يتسقم فى صمت ومرارة . وكل من
كانوا يجلسون حوله ، يتسللون واحداً إثر الآخر إما إلى
مقاعد أخرى ، وإما إلى خارج المقهى ، وحولت المرأة
عارية الظهر وجهها إلى الشاب البتسم الجالس أمامها ،
وهزت الترد فى كفها وهى ترميه من جديد فوق الطاولة
الخشبية فيحدث صوتاً يخرق الصمت المخيم ، وتحرك
الجرسون صائحاً :

- قهوة مطبوخة للبك . .

بينما همس صديقى وهو يقترب منى بمقعده :

- ألم أقل لك . . هذا المكان لا يصلح لمثل يا أستاذ .

ومر زكى بشنطة من أمامى ، وجاء عم عبد السميع
يحمل حذاء قد انتهى من مسحه ووضع تحت أقدام كهل
عند منضدة قريبة ، وقلت :

- انظر حولك ياسيد ، كلهم مثل ومثلك ولو أنك لن
تعرف أنهم مثلك ، أناس جاوزتهم الحياة ، بقايا مناصب
وهيلمان ، وقواعد وإجراءات ولوائح ، وقوانين ، ثم
جميعهم المعاش هنا . لم يعد أحد منهم يذهب إلى مملكته
التي ظن أنها أبدية .

قال صديقى وهو يعود إلى مقعده فى هدوء :

- الكل فى سن المعاش والراحة . .

قلت :

- والكل يجلس هنا جلسة المعاش والراحة . .

قال صديقى :

- لست تذهب بعيداً فبالفعل أنا أراهم جميعاً ،
الجالسون حول الترد ، وحول الدومينو ، وحول
الشطرنج ، وحول لا شيء إلا المنضدة الخشبية ،
جميعهم ، فوق سن المعاش . .

قلت وأنا ابتسم فى مرارة :

- صدقت إذن أن المكان طيب وأن الناس طيبون . .

لم يجيبى صاحبنى لفترة طويلة ، وهو يجيل نظره حوله ،
وأصوات القهوة التي عادت إلى الحياة غللاً المكان ، وأناس

يذهبون ، وأناس يجيئون ، والجرسون يتحرك في كل مكان ، وبائع السميط يعود من جديد وزكى حاملا شنته ييل من أول المقهى وكأنه ما جاء من قبل .. ثم قال :

- صاحبك تاج هذا .. السودان .. هل تتق فيه .

ولم أفهم ، نظرت إلى عينيه ولم أفهم ، أجلت نظري في كل ما حولى ولم أفهم . ونظرت إلى عينيه وقلت :

- لا أفهم ماذا تريد .

قال في تؤدة وعلى مهل ، وهو يزن كل كلمة وكل حرف :

- قلت لك من قبل ليس هذا المكان للتل .

وأجلت نظري حولى ثم عدت أقول له :

- لماذا ؟ هل استعد إلى الكلام حول هذا الموضوع من جديد . كلهم يتشبهون بغيظ رفيع ، هو معنى الحياة ، المقهى يعطيهم هذا التشبه ، هذا الإصرار على الوجود ، إلى أن يسرقهم لص الزمن الأسود واحدا وراء آخر ، وهم لا يدرون .. يجلسون هنا ، في صمت حيناً ، وفي صخب حيناً لا يدرى أحدكم يكلفهم من العناء أن يكونوا في المقهى ، ولكنهم آخر الأمر ، وعند مطلع النهار ، وعند مطلع الغروب يوجدون .. أحدهم عودهم أن يكون الطروب الضاحك ، يحكى النكات ، وآخر الأنباء ، ويستثير فيهم ضحكة عند من يدرى ما يقول ، وسؤالا هامسا عند من فاته الكلام . ولكنهم آخر الأمر يحاولون أن يتشبهوا بشيء ما يربطهم بالحياة ، أو بما بقى منها لهم وعندهم .. ويأتهم أن أحدهم تغلف ، لم يحضر ، ثم لا يلبث الحبر أن يكون بقينا ، لقد ودع ومضى .. ويصمتون وتردد كلامهم همسا حيناً وعاليا حيناً ، ولكن أصوات النرد والأرجيلة وصياح بائع السميط والجرسون وزكى صاحب الشطة يفرقه كل حين .. ثم يمضون فنيا هم فيه من أحاديث ، وحكايات وأشياء .

قال صديقى :

- لست أعنى هؤلاء ..

قلت :

- فمن تعنى إذن ..

- الآخرون فالكل يحكى عن الكل ..

قلت :

- هذا صحيح ..

قال وماذنى أنا ؟

قلت :

- لاشيء .. هى غلطى .. أحببت أن أريك أن الناس يعيشون هذا .. سمه ماشئت .. الخوف .. المصالح .. الأمل .. فقط كنت أحب أن تعرفه .

همس :

- تعنى أن كل الأمكنة كذلك ..

قلت :

- ياسيد .. أنت تريد أن يدور بيننا كلام .. وجئت بك ، إلى هذه القهوة ، واسمها بالمناسبة قهوة الحرية لكى تعرف أن الكلام عننى مات .

- لم نتحدث عجا جئنا هنا لتحدث عنه .

قلت :

- ياسيد ، كل الكلمات قلنها لك .. فلا كلمات هناك .. وأنت رأيت ، وأنت عرفت ، فماذا تريد أن تقول من جديد ؟

قال :

- الموضوع الذى أخبرتك عنه ، هو هام جدا ، ولا بد لي أن أعرف موقفك .

وكان الرجل ذو اللحية يصيح من جديد .

- النار النار .. عودوا إلى الله ..

قلت :

- لماذا ياسيد ؟ لماذا ؟

قال :

- قلت لك فى التليفون أنهم يعرفون أننا أصدقاء ، وصيغهم معرفة موقفك من الموضوع

نظرت إليه وابشمت . ثم قمت وتركته فاغر الفم
مندهشا . وأسرع الجرسون ورائي يصيح يا أستاذ
الحساب .
أشرت إلى صاحبي وأنا أقول :
- الحساب يدفعه إليك يا جابر .

القاهرة : فاروق خورشيد

مقاربات فصول

- سلسلة أدبية شهرية لنشر ثمرات
الإبداع قصصا وروايات ومسرحيات
- صدر منها : « الرجل المناسب »
للكاتب الكبير فتحى غانم ..
- العدد القادم يصدر فى أول مارس للكاتب الكبير :
عبد الرحمن فهمى
دموع رجل تافه

إشراف
سليمان فياض

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل



احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

محمد طلب | التّراع والمَدَى

سأقول له إنني عدت أشعر بالخوف ، وعليه ألا يتركني طويلا . وإنه يجب أن يفكر جيدا في الزواج . أود أن أراه سعيدا . تفتح باب الكوخ العتيق فيصدر نشيجا مكتوما . تضع قالبا من الطوب أمام الباب . يتوقف النشيج . تزيل الأتربة المتراكمة على واجهة الباب بكلتا يديها . تعتدل تواجه البحر . تنعى أنفاسها بالهواء . ترقب الشراع البعيد الراقد في الزرقة .

آه . يجب أن يكون مظهرى لافتا أمام ضيوفه . . .
تلملم شعرها . تربطه بمنديل أبيض . تخلع ثوبا الأسود الباهت . ترتدى ثوبا أبيض مزينا بنقوش زرقاء . . .

الثوب الذي اشتراه من الميناء . . . قال إنه من بلاد بعيدة ، من وراء البحار . . . يجب أن أسرع تخرج . تسقط الشمس في المدى البعيد . ترنو بعصرها . تتابع المدى البعيد . الشراع يصغر . عيناها مملقتان بالمدى . الشراع نقطة بيضاء بعيدة . تجلس القرفصاء . تبدو كشيء من تكوينات الشاطئ .

انبط كفافها فوق ركبتيها . أراحت ذفتها على كفيها . اندفعت الأمواج تضرب الشاطئ في ضراوة . تسمات ريح هادئة هبت ، الشمعة تمجو ، تدوب . والأتوار تغمر المرسى البعيد بهيجة راقصة .

القاهرة : محمد طلب

العينان الواهتان تبهران في الزرقة البعيدة . الأمواج الغاضبة تضرب الشاطئ . الصوت يثور . . يتصاعد . مع مرور الوقت يصبح سكونا .

يسكن بصر العجوز هناك . تتشابك الخطوط فوق وجهها الواهن . يتناثر شعرها الأبيض فوق جبينها . تغوص عينها في الأفق اللانهائي ، للحظة تتوثب نظراتها ، يتدفع البريق في عينها الضامرتين .

- ولدى . .

تهب . تجرى نحو الكوخ . تعد الحصى الباهتة . الحصى تغطي أرضية الكوخ . تضع منضدة من خشب السنط في منتصف الكوخ تماما . تضع شمعة بيضاء طويلة على المنضدة . تشعلها :

- هكذا كل شيء على ما يرام . . فقط

تخرج من حفية متهاكة جلبابا يميل الى الزرقة . تعلقه في مشجب باهت قديم :

- يبدو نظيفا سوف أغسله له في الصباح

لن يغضب . سأقول له إنني كنت أنتظره ، وسوف أقول له أيضا إنني غاضبة منه . . تركّ لي «اللطى» أعدته للملح والثوم والتوابل ، أكثر من التوابل كما يحبها .

حسنى محمد بدوى تتساءل طويل

أطراف شواه داخل نوايت من زجاج مصهور جرى ،
زجاج شفاف ، أرجوان اللون متموج كرمال الصحراء
الكابية ، تلك التي تسفيها عصفاء الشتاء فوق أسلفت
شوارع المدينة الخالية . رمال صفراء تغطي سواد
الأسلفت . يمتضى السواد تحت كتيان الشزيف الأحمر
القاني . الأحمر يتجلط . يتجمد . يصير أكبادا زرقاء ،
سوداء . ولم يرجع أخى مع الرجاعين من صحراء سيناء !

بعد الصيف ، بعد الحريف ، دهمى شتاء طويل
طويل ، وجدت نفسى في قاع قمقم معبى بالضباب ، في
سراديب قوقمة زلقة تراكمت على ظهرها الحشن طحالب
وأعشاب ، وغفن البود ، وأصلاح جليدية . بدت لي
المدينة كديناصور خرافي نَفَقَ منذ قرون ، واكتسى ظهره
بكل هذه المخلفات ! ووجدت نفسى كالأمية . الأمية
تبصر في الظلام بلا هيون . وتوقف مهلول المطر وهذات
رياح العاصفة ، وبدت السياة بلا لون ، غائمة غيمة
مفرب دائم . ومشيئت في أزقة هبطت إلى سور البحر
حيث ترسو كل زوارق الصيد الصدئة ، إلى مبنى محكمة
مغلقة الأبواب . ومررت بنصب الجندي المجهول الذي
بقي للمجهول منذ زمن مجهول ! أما المقامى والمطاعم
والفنادق فقد لاحت في ناظرى كشريط سميكة متلاصق
من الأحجار ، والأسمنت ، وقشور الصدا ، ومصوغ

لا أذكر كثيراً مما حدث في ذلك الصباح الشتوى
الباكر . رأسى ملء بأخلاق من الأشياء والصور . صباح
كالقمقم معبى بالضباب ، وكأن ملقى بين الطحالب
الدائنة في أعماق بحر وحشى عملاق ، وكان أمواجه
المزيدة قلقت في على شاطئه خرب مهجور . أذكر أن
شتاء طويلاً دهمى بعد صيف عصيب ، صيف عام
١٩٦٧ . وكان أمطاره أغرقت المدينة . . انقضى الصيف
بلا مصطافين . صيف بلا أجازة . الشواطىء خالية من
المظلات ، خاوية من الناس ، من كل مباحج الصيف
وأفراح القلب . الكيائن جميعها : غلب مغلقة الأبواب ،
مهجورة الطرقات . الرمال : شريط صحراوى مقفر ، لا
ترى على طوال امتداد سور الكورنيش سوى أشباح .
أشباح قليلة وراء موجات من غبار الشمس التوهجة .
أشباح جنود شبان ، يحملون بنادق على أكافهم .
يذرعون الرصيف الخالي جيتة وذهاباً ، في رتابة وملل .
لاذ سكان المدينة ببيوتهم . اختفوا وراء الجدران والنوافذ
المغلقة .

وجاء الحريف ، ثم انقضى . وغرب قرص الشمس
الدائم مرة ومرات لا عدد لها وراء قلعة (قائيتاي) . تقرب
الشمس دائماً كدمعة تاكل . سمعت صوتاً مجهولاً يقول :
(وقد على المدينة مهاجرون بؤساء) . انظر قلبى وقلت
لنفسى : (كلنا مهاجرون ، كلنا أغراب ..) . والناس

الرطوبة ، كتلة خاوية بدت لي هي الأخرى كمومياء مارد متفحم غمور ، سقط . لفظته الأمواج جسداً غريباً متفحفاً . ونجّلت لي أنى أرى كل هذه الأشياء وأنا قابع في قاع ، ثم صحت قليلاً فنتهت إلى نفس قرأيتي فوق رصيف الشوارع بقعة دكناء ، يعصف بها هواء الصباح المغبش . وظللت أمشي وأنا أقول لنفسي : «الناس نيام ، إذا ماتوا انتبهوا» . وأنا أبحر وحيداً .

غادرت ميدان (عراي) . اتجهت إلى البحر . جندي السواحل يخفي وجهه داخل ياقة معطفه السمكة . وحده هو أيضاً على ذراع الكورنيش . ذراع يمتد ألف ميل ، يتره الالتفاف ، ويتلاشى في الالتواء . ذراع ممدود كتمبانٍ نائم في خبث منذ قرون . وها هو تمثال (سعد زغلول) متصب فوق نصبه العالي ، على الهامة ، طيف منسي يتدثر بمعطف صديء ، المعطف في وشاح من الطل والندي وغبار الملح . يواجه على بحر الميناء الشرقي السواطية الخترامية الأطراف وراء الضباب ، ويخار الأمواج ، والأفئد البعيد .

ظللت أمشي على غير هدئ . في داخل : انكسار . انشطار حاد ، كان كيان من الداخل ألواح متداخلة من زجاج هش مصهور نازف . مصابيح الشوارع لم تطفأ بعد . بدت كإقمار محسوفة منسية . تغطيت قضبان الترام . صعدت ربوة من الأسفلت . واخرقت متاريس حديدية ذات اتصال حادة . اجتزت كوبري محطة الجامعة في حي (كاتب شيزار) . فتفتح الأسفلت تحت التراب المبتل تحت قدمي ، عن أرض خلاء ، تموطها في نصف دائرة بيوت وصهارات . نصف الدائرة الآخر مفتتح على ساء غائمة ، على أرض حديقة خلاء ، خربة مهجورة .

رأيت تحت شرفة قديمة آيلة للسقوط كلباً أحمر باتساً . مشى خطوات بأقدام عرجاء . توقف بجوار باب حديدي مغلق . هرش بأظفاره . تلوّح وكاد أن يسقط على جانبه الأيمن . تساند على الجدار . رفع قدمه اليسرى ووضعها على قالب من الحجر . قرأت كلمة مكتوبة فوقه : «انتخبوا» . لم أر كلمات أخرى . رأيت أحجاراً أخرى مبثرة ، هي جدار بيت مهمم . أفضى بي المشي ، داخل الحديقة ، إلى إحدى الأرائك الخشبية . أضلاعها

كعظام رميم . رميم حيوان ضخم مهول ، نَفَق منذ ألف عام .

وجدت قبالي مبنى وكلية الهندسة . وجدته شاهقاً رابضاً فوق أرض مرتفعة في شموخ وروسخ . أحسست بطعم الحموضة يملأ حلقى ، عاودني تقلصات معدني . قال لي طبيب القومسيون : «إجازة ! راحة طويلة !» . وأنا ما أزال في إجازة منذ زمن ، منذ سقط سروالي عن جسدي في حجرة الكشف الصفراء ، منذ سال البول على بلاط الأرض ، وانطلقت من الركن ضحكة خافتة . ضحكة نسائية . وسقطت عينا محرمة من وراء (البارافان) على جسدي . وتوارت إبتسامتها الناعمة خلف زجاج نظارة الطبيب . في اللحظة التالية : سمعت الطبيب يطلق السبب والشائم في وجه مريض آخر تقدم بعدي للكشف . طرح جسده المسلول على سرير نجيل رصيف صدره العظمى . أنا في راحة منذ هذا الزمان الغابر . أنا الآن في شتاء طويل لا ينقضي !

جلست على الأريكة في الأرض الخراب . واستبدت سؤال ميتور يرأس الموجه بنفس السؤال الذي همست به في أذن الطبيب قبل أن يأمرني بخلع ملابس في حجرة الكشف الصفراء : «أخاف على صحتي من الخوف .. ومع ذلك بي رغبة في الموت .. فكيف ..» لم أكمل سؤالاً لأن جبهتي الملتفة ارتطمت بنظارة الطبيب فقال لي : «حاسب ! أنت أعمى !» . وتحرك كفى ، وكدت أهوي على صدغه المحمر بصفعة قوية . كانت ذراعي ساقطين عند ركبتي في خور وخدر ، فعبزت عن رفع الذراع اليمنى والكف ذات الأصابع الطويلة الميتة بالعرق . خطر لي أن أفس سابق في عينه . لكن زجاج نظارته برق في عيني تحت شعاع ضوء خاطف ، ولأحت لي الرمال السائلة الكاوية وقد ملأت المكان كشلال يتدفق من النافذة في تلك اللحظة رأيت عبر نافذة العيادة نافذة أخرى . يفصل بين النافذتين خلاء ضيق عفر . النافذة الأخرى مفتوحة على حجرة واسعة ، مخزن لأحد المتاجر ، تكتظ أرضيتها وحواطها القديمة بأكداس ورزم من الورق الخام ، محزومة بשרائط من الصفيح الصدئ ، في جوانبها الممتدة بعض الصناديق ، وسلالم حديدية ، وميزان ، وأشياء أخرى لم أتبن ملاحظها . كان يتدل من

السقف ذى الأضلاع الخشبية المتآكلة سلكٌ كهربائى
منسج ، ينتهى بمصباح صغيرٍ مغبر ، داخله ذبالة من
الضوء الأصفر المخنوق . سمعت صوتاً خافتاً يصدر من
حلق إنسان يتفرغر يقول : «مفقود ! مفقود !»

شعرتُ أننى أسقط من حالى فى هاويةٍ صحيقة .
وجدتُ نفسى فى الدهليز المغمم ، فى فناء العمارة . وقفتُ
على عتبة الباب لحظاتٍ طوالٍ مستغرقاً فى هذا الخلاء
البخاري ، الخلاء الضيق الفاصل ، فى الشارع التحيل ،
بين بايٍين متقابلين ، بايٍ عمارتين قديمتين . عندما وجدتُ
نفسى أمشى على رصيف شارع (البوسطة القديمة) ارتدّت
فى خيالى صورةٌ تحزن الورق وجوفه المغمم الملىء بأكداس
من الجرارارات ، والجنازير ، وعجلات دباباتٍ مخلمة
صدقة ، وكان تحتُ تروسها ألف جمجمة نخرة أكتتُ
ما أزال أهمهم وأغمم : . . . وهم . مجرد وهم .
الشوارع . العربات . روائح التوابل والبخور
والمخللات ، الصادرة من البراميل . كلمات السالبة .
حركات شفاههم وأيديهم وأرجلهم ، ونكاتهم
وضحكناهم : وهم ! أنا وهم ! أنا مريض ،
ولمحتُ رأس طفلٍ حليق ، ملقى على صدر لم متكوّمة على
رصيف ، مسندة ظهرها المتقوس على باب دكان مغلق .
وصوتٌ غريب ، صوت رائق ملاً مسامعى : «بارى !
اللهم مها عذبتى بشء فلا تعذبى بذلّ الحجاب !» .
وأذكرُ أننى خرجتُ فى تلك الليلة أضرب على غير هدى فى
ذلك الزقاق الممدود المظلم ! وسمعتُ أصواتاً كثيرة
كسوائلٍ فى مغلاةٍ تغور وتغور : دع ما لقيصر لقيصر . .
وصعدتُ درجاتٍ عديدة ، وفتحتُ باباً شقق ،
وطرحتُ جثتى فوق السرير ، ورحتُ فى النوم حتى مطلع
الفجر . تسال نورٌ رمادى خفيف من خلال خصاص
النافذة . ثم هبطتُ الدرجات مرة أخرى وظللتُ أمشى .
وها هى الدنيا هنا خلاء ، ولا أحد يجلس فى الحديقة
الخربة سوى .

الشمس ما تزال غائبة . أضلاع الأريكة الخشبية
كأضلاع ديناصور تقف منذ زمان بعيد . قلتُ لنفسى :
«المشى كالقعود . النوم كالوت . الاجازة كالعمل . فى
الفائدة !؟ الاجازة والراحة وأقراص والتريوتزول» -
وحقق «التراي ب» .

وضاعتُ مباحجُ الصيف ، وفوّى وجهُ الصبى ، وجهُ
الشاب ، وجهُ أُنس . لكنه لاح فى من وراء جدار المبنى
الشاهق المائل أمامى . لاح فى طيفه صبياً صغيراً يوم
أخفى عليه أقلام الرسم الملونة فى كيس كراماته ، ليخلو
إلى نفسه ، فى ركنه من الحجرة ليرسم : شجرة ، زورقاً ،
وردة ، نجمة ، شمعة ، ييضاً ملوناً . . وظللتُ أبث
عنه وعن العلية ، حتى وجدتُها فى قاع درج مكتب أبى
القديم ، وضحكتُ وضحكنا معاً . كان زماناً ضاحكاً .
انطوى كل ذلك فى السرايب ، والقمامم والمحارات ،
وملابس الجيش الصفراء ، والرمال الحمراء ، والكتبان
الدامية ، وجنازير عجالات الدبالبات المنهشرة
المتفحمة ! . . كنا صبيّين ، تلميذين ، نستذكر دروسنا
معاً ، نهرب ، نروغ من المدرسة معاً ، نشترك فى مسيرات
المظاهرات معاً ، ثم نلوة بإحدى دور السينا فى حفل
الساعة العاشرة صباحاً . . معاً ، وننطق على ألا نفسى
أسرارنا لأحد . . وفى إجازات الصيف ، نندفع نحو
شاطئ البحر ، ننزع من بين الصخور ثمار «الربنا
والجانودفلا» ، ونلتقط (الكابوريا) بالأسياخ ، تحت
الشمس المتوهجة بالأمل ، ثملاً الصلر بنسيم الصيف
المنعش ، ونلتقى بوجه ضاحك فرح رذاذ الموج والملح .

ضاعتُ مباحجُ القلب ، فصار كلُّ شىء كالأمية .
الأمية عمياء وترى . أنا مريض . فزاحى شعناء ملفساء
على ظهر الأريكة ، تنتهى بكتف . للكتف أصابع ،
للأصابع بصمات بصماتٍ غير بصمات الشخص المجهول
الذى سيركبون قلبى فى صدره ، ويمش به من بعدى أياماً
وأعواماً ، لتستمر الدنيا فى لعبتها السخيفة ! على جفون
المحتقنة المتورمة ذات تراب ، وعلى زجاج نظارتى
السميك قطرات مطر صغيرة جافة .

لمحتُ من مجلسى هنا فى الحديقة خندقاً ، هذا مثلُ دودةٍ
حلزونية . حفروا خندقاً . الخندق للاختباء فى قاهه .
غرسوا على سطحه مواسير تهوية . هل ينشى سكان الحى
هنا الموت ؟! هم الآن نيام . هم لا يجيئون الحياة . وعلى
حافة الحفرة شجرة عتيقة ، غير مورقة . شجرة عجوز
جافة عارية متقلعة الجذع ، منكشفة فى إعياء . نامت
بحملها الثقيل ، فتداعت للسقوط ، هجرتها المصافير .
فروعها داخل الحفرة . تمعش فيها الآن الجرذان . كأنها

- اذهب إلى الطيب . إلى المشتفى !

وطلت أرد السؤال : وما فائدة الجر . المفرد يُجر بالكسرة . فلماذا يُجر (مصر) بالفتحة ؟ لماذا تُنح من الصرف ؟ فأى شيء إذن يُجر أى شيء . وأنا كالألمية هي ترى بلا عين ، وأنا أرى في الحلم بلا حجاب ! ، ، .

دخل الغلمان أرض الحديقة ، واقتربوا ، وهم يتصايحون . رأيهم يشدون حبالاً رفيعاً . ينتهي الحبل في قلب الشجرة بين الفروع والأغصان . تراهي لي في طرف الحبل هيكل طيارة من الورق ، وصلبان من البوص . تصايح الغلمان . هللوا . تحلقوا حول الحفرة . شدوا الحبل . تعقدت تلافيفه مثل شعر سنارة صيد السمك .

هبط بعضهم إلى قلب الحفرة . راحوا يشدون . انقطع الحبل . خفت أصواتهم ذات الأصدا الطيور . جذب كل منهم ضلعاً من البوص . شعرت برغبة في اللعب معهم . لكن جسسى غدر وتقبل . اكتنبت بالتفرج والتأمل ، التفرج عادة الكسالى والمتخلفين . تبعثر الغلمان في رقعة الأرض الغارقة في الصمت والنوم ، وبرك الماء الأسن . كانوا يلعبون لعبة «عسكر وحرامية» - ولعبة «الأنبيوت» - يحفون أشياء ومن يكتشفها يغلب ! ظهروا ثم اختفوا . لا أعرف كم مَرَّ من الوقت . كنت أسمع صياحاً وزعيقاً . كنت أرى الغلمان بقعاً آدمية مبعثرة ، تتحرك وراء غلالات الهواء . هلامية مرتعشة تصطخب في داخلها أمواج من الرمال الحمراء . تنور وتنور وتغور . فجأة ، رأيتم في مواجهتي يمشيرون إلى الحفرة بأصابعهم . يصيحون في بأعل أصواتهم :

- ياغم ! ياغم ! في الحفرة رجل ميت !

انتجابت السحابات الحمراء . لم أرد . بعدوا عني . بقيت صبية . ظلت واقفة أمامي تشدني من ذراع الملقى على حافة الأريكة . ربما كانت بكياه . ربما صدمها رعب . لم أرد عليها بكلمة . جرت بعيداً في أثرهم . كانت أصداء أصواتهم تسبقهم . لو كان قلبي قد كُف يوماً عن النبض ، وهوى جسماني بارداً داخل حجري الصماء . لما عرف ذلك أحد ! أما الضابط في فناء الكتنة العسكرية فكان يقول لي كلما توجهت لمقابلته : «لم يرد الينا اسمه بعد ! مايزال من المفقودين !» . سمعت كلماته الباردة

تهاوت منذ ألف عام ، وظلت هكذا في وحدة الصمت الأبدى . صمت مقبض راسخ . في الجوار : جبل (شلبوته) . سكان الجبل من الأعراب الذين يرفعون الماعز . هم يبيعون الدفء . يشعلون (راكبة) النار من خشب الأشجار الشائخة . المتسكعون المفلسون لا شك مروا من هنا كثيرا ، واقتلعوا منها بعض الفروع . سرقوا أعوادها ، وباعوها للشبان طلبة كلية الهندسة المثيلة فوق الرابية ، على الطراز الفرعوني المهيب . والطلبة بدورهم علقوا على الفروع الخشبية لافتات ، واستعملتها مخلوقات غريبة هراوات . وانطلقت أفواج الشبان في مواجهة بنادق وقنابل مسيلة للدروع .

كنا في زمان مضى نلتقي هنا عندما كنا نحن أيضا طلبة في المدارس . وكان في الحديقة هنا عشب أخضر وأزهار . وما هو قط عجوز يتسلل من الحفرة قابضاً بأنبياهه على جرذ ! سيان عندي أن أقوم وأمشي ، أو أظل منظر حراً على عشب الأريكة ! لمحت من خلال قطرات المطر الجافة على زجاج نظاري جياة دكاكين قليلة ، لاحت تحتها أنصاف أبوابها مغلقة ، أنصافها الأخرى متوارية وراء - أسفلت الشارع المحلودب . فوق الأسفلت بخار الندى ، ترتش فيه ألوان الطيف ، وغلالة من أنفاس الأرض السمراء من وراء ذلك كله ، لاحت بقع آدمية متواتية . بعد لحظات ، رأيت غلمانا يقتربون . تراءت إلى سيمي أصواتهم . دخلوا أرض الحديقة . في صباي كنت أحس بسلام مطلق . لما كبرت أصبحت معلماً للغة الضاد . أقف في حجرة الدرس وأقول لتلاميذي :

«من ، إلى ، عن ، على ، في ، رب ، الباء ، الكاف ، حروف الجر يالأولاد . حروف الجر ما بعدها . ! ، ، علمتها لأثال هؤلاء الغلمان . وفي صباي يوم دفعت باب حجرة الدرس ، ويدني يرتش وسألت - التلاميذ :

- ما فائدة حروف الجر ؟ !

ودخل مفتش المنطقة التعليمية ، وسمعي أرد هذا السؤال ، فصاح غاضباً :

- من فضلك ياأستاذ ! تفضل !

وغادرت حجرة الدرس . وفي فناء المدرسة قال لي :

وسحب يدي من يده ومشيت . الكفن من عيش أو حرير ، سيان عندي . في الظهيرة يمشون . في المغرب . ينسون . وغداً كل شيء يصير شيئاً آخر الأيدي تصافح ، تمزق ، ثم لا تلبث أن تبارك .

لا أعرف كم مر من الوقت . وجسمي ثقيل . ومن نكد الدنيا أن أشتري النوم بأقراص «التريتوزول» . الخندق هناك : فجوة سوداء مثل دودة ، مثل طلسم . عندما أفكر في شيء أجده أحياناً يقع من رأسي على الأرض ويتحدث عنه بعض الناس !

غاب صياح الغلمان وراء الأسفلت المحدود . وجاء رجال . توافد خفير ويواب ، وخفير آخر ويواب آخر . نزّلوا من البيوت والمعارات . ظهر بعض سكان الحي هنا . رأيتهم فجأة واقفين في التقاطع دائري حول الحفرة المتلوية . رأيت عيونهم شاحخة في القاع المظلم . لم تكن بي حاجة أو رغبة في القيام والتفرج . ظللت جالساً على خشب الأريكة . تواردت مع هبات الهواء مهممات خافتة : «جيفة شاب ميت !» قلت لنفسي : «الجيفة ملقاة في كل مكان» ليس الأمر ذا بال ! ولا شيء مؤكد على أية حال ! .. حتى تلك الأخطال الطفيلية التي في أمعائ لا أعرف ما هي ؟ ما أسبأها ؟ ربما هي الحموضة . الكبد . التهاب المرارة . الزحام . حصي الرمال في الكلى . القوسميون الطلي . النوم . الصمت . مفتش اللغة العربية . الشجرة . هربة المشرفة التي اقتحمت صمت الحديقة ، وارتطمت بجذعها المورجاء ببرك ماء المطر فدهمت رذاذه . ربما كان السيب : رجال الشرطة . ربما النقالة وفوقها الجثة . لم أغادر مجلسي . ظللت منطرحاً على الأريكة . أرمق المشهد : بقعاً آدمية ، أسفلت محلود ، مبنى الكلية . جذع الشجرة المقطع ، جذورها الجافة الناتئة كمناجل أسطورية . الصداق يوجع رأسي . سألتني رجال الشرطة أسئلة عديدة . ابتعدوا عني . الحديقة خاوية قفراء . سقطت نظاري . تركتها مقبولة على ذراعيها . انداحت الأشياء في عيني . التهمت حدود المراثيات . غامت ملاحظها الدقيقة . نظارتي هزمت الوصل بين وبين الشوارع ، والرمال ، والبحر ، والأشياء . قطبت حاجبي . يلغى الصمت في أعطاله الغريبة ركزت بعصري على طابور من التمل ، رأيت يزحف نحو صرصار ميت . كان جثمان الصرصار مسجى بجانب اللزاع

اليسرى لنظاري . خطرت أن ألتقط النظارة . بعد ثانية واحدة اجتاحتني شعور قوي بالرغبة في تركها هكذا ملقاة . خطرت أيضاً في نفس اللحظة أن أؤجل التقاطها وفحص زجاجها . طابور التمل خيطاً أسود رفيع : يتحرك . رمقت ظهر الأرض هناك فرائته غير محدود . رأيت كل شيء ملتجئاً بكل شيء ، رأيت كل شيء ذائِباً في غيمة رمادية . لم أَر شيئاً محدداً . ولا أذكر كثيراً عما حدث في ذلك الصباح الشتوي الباهر . أحوال هنا الآن استرجاع ما ترسب في ذاكرتي . عندما اقترب مني رجال الشرطة . وقف فوق رأسي ضابط يرتدي حلة سوداء ، تبرق في حلكتها المتوجة دوائر صغيرة ذهبية .

- سألتني الضابط لماذا تجلس هنا في هذه الساعة المبكرة .. وحده ؟

لم أرد . سألتني سؤالاً آخر :

- الطالب الميت قريب ؟ هه ؟

سألتني على الفور :

مَنْ قتله ؟

عاود سؤاله فعاودت سؤالاً :

- مَنْ القاتل ؟ !

صاح الضابط :

- الطالب الميت قريب ! عليك أن تسلم الجثة من مشرحة الإسماعيل بدكوم الدقة ، بعد أخذ الأقوال وقرار النيابة ، وستتولى أنت دفنها في صمت وبلا جنازة .. أو تتولى نحن ذلك ؟ ،

قلت له :

- توليتُم أنتم ذلك بالفعل ! فَمَنْ الفاعل ؟ ..

الفاعل فرد مفرد أم جمع مذكر سالم ؟ !

وأشحت بوجهي . رفعت رأسي . أرحت عيني . رمقت الزبوة . سطّح مبنى الكلية . النوافذ . الباب الكبير . الأعمدة العالية الراسخة . السور الحديدي . ظل الضابط مرصوداً في مواجهة لا ينادرن ، ومن خلفه بعض الرجال متناثرين كالحفافيش على أرض الحديقة . تفحصني الضابط بنظرات مريبة . طوقني حضوره .

سَدَّتْ عَيْنِي إِلَى عَيْنِيهِ . وَشَقَّتْهَا بِنَظَرٍ قَوِيَةٍ مَرَكُزَةٍ .
أَصْرَجَ فَكَّهُ السَّفْلِي . احْتَقَنَ وَجْهَهُ . اهْتَزَّ عَوْدُهُ .
تَرَأَّجَعَ . ابْتَعَدَ جِسْمُهُ الْمَلْفُوفُ فِي بَذْلَةٍ سَوْدَاءَ مَتَمُوجَةٍ .
انْطَفَأَ بَرِيقُ الْأَزْوَارِ الْأَصْفَرِ . شَحَبَ ظَلُّهُ . اسْتَحَالَ بِقَعَةٌ
بَلْقَاءَ .

تَرَأَتْ لِي أَرْضُ الْحَدِيقَةِ مَتْرَامِيَةِ الْأَطْرَافِ . رَحِيَّةٌ .
تَتَخَلَّلُهَا بَرَكٌ مَاءٍ صَغِيرَةٍ . يَكْسُو أَطْرَافَهَا زَغَبٌ عَشْبٍ
أَخْضَرٍ . الشَّجَرَةُ مَكْفُتَةٌ عَلَى الْحَافَةِ الرَّهْيِيَّةِ . النِّظَارَةُ
مَاتَرَالٌ فِي مَكَانِهَا بَيْنَ الْحَذَائِينَ . اخْتَفَى طَابُورُ النَّمْلِ .
الصَّمْتُ ثَقِيلٌ . اجْتَاخَنِي شَعُورٌ بِأَن كُلَّ مَا حَدَثَ لَمْ
يَحْدُثْ . وَفِي نَفْسِ اللَّحْظَةِ ، أَشْعُرُ أَنَّ شَيْخَ الضَّابِطِ

وَأَطْيَافَ رَفَاقِهِ يَتَسَلَّلُونَ هُنَاكَ فِي الشُّوَارِعِ الْخَلْفِيَّةِ ،
وَيَتَلَصَّصُونَ مِنْ خِلَالِ جُدْرَانِ الْبَيْوتِ النَّائِمَةِ ،
وَيَتَرَبَّصُونَ ، وَيَلْعَبُونَ فِي الْخَلَاءِ وَالثَّكَنَاتِ ، وَيَذْبَحُونَ
الْغُلَمَانَ ، وَيَذْفَنُونَهُمْ فِي الْأَفْنِيَةِ وَالْخِرَابِ وَالْخَنَاقِ ،
وَيَبِيلُونَ عَلَى جِثَّتِهِمْ رَمَالًا حُمْرَاءَ . أَنَا خَائِرُ الْقَوَى .
مُخَدَّرٌ . نَائِمٌ كَسَكَانِ الْحَيِّ هُنَا . الْكُلُّ نِيَامٌ وَرَاءَ النُّوَالِذِ
الْمُغْلَقَةِ . لَا أَحَدٌ فِي الْحَدِيقَةِ . هَلْ أَقُومُ وَأَلْتَقِطُ نِظَارَ
وَأَسْتَأْنِفُ نَحْوِي ؟ ! . إِنِّي مَكْدُودٌ . مَحْمُومٌ . خُجِّلُ مِنْ
وُجُودِي . وَالثَّيَاءَ مَا يَزَالُ طَوِيلًا . . طَوِيلًا وَعَيْنَايَ
تَحْمَلِقَانِ فِي زَغَبِ الْعَشْبِ الْأَخْضَرِ . . وَلَا أَعْرِفُ مَتَى
سَأَقُومُ مِنْ مَجْلِسِي هُنَا . . وَلَا أَيْنَ سَأَذْهَبُ ؟ !

الاسكندرية : حنفي محمد بدوي



حدث استثنائي في أيام الأنفوسى

محمد جبريل

- مؤقتاً - إلى التريث ، فرحلة السمان لا تعرف التوقف .

هل يعد السمان نفسه لإقامة طويلة ؟ لم يحاول أن يضايق الناس ، ولا أن يسطو على ما يمتلكون ، أو يدس منقاره في شؤونهم الشخصية . أحمل حياتهم ، فهو يعبث بها بمثل ما اعتادوا : النوم والصحو والعمل والنقاش والفصال والأخذ والرد واجترار الذكريات . أحسنت مجموعاته الانتشار ، فهيات لنفسها الرزق . اكتفت بحجرة في نقطة الأنفوسى تدبر منها أحوالها ، أفرزت من بين أسرارها كل ما تحتاجه من جنود وعلماء وحرفيين وموظفين . حتى الصغار أقامت لهم مدارس ودور حضانة في حيات السلام بالأدوار الأرضية . أغنت الناس عما ألفوه - في الزمن الحالى - من الجرى وراء أسراب السمان ، حتى يسرى مجهداً في أيديهم ، فتنازلت - بطيب خاطر - لواءد الطعام ، عن مرضاها والمصابين في حوادث .

لم يعد في الأمر ما يريب . استفاد الناس من حياة السمان بصورة مؤكدة : النظام والمهدوء وحب العمل - والكسب - والميل إلى عدم السهر . لكن شيئاً ما مقلقا ، تحرك في القفوس ، وتصادع بالهمس ، آثاره الملل

بعد أن استقرت السمانة فوق الصارى المرتفع ، الحالى من العلم ، في الجانب الأيمن من سراى رأس التين .. ألقت نظرة مثالة على مباني السراى من حولها ، والحديقة الواسعة يحيط بها سور مرتفع كحدوة حصان ، والمباني المقابلة للشاطئ تأكلت واجهاتها بملح البحر ، والقوارب الصغيرة تنائرت فوق الرمال ، والشاطئ - وطريق الكورنيش - في تلك الأيام الحريفية التى تخلو من الحركة ..

تقارزت السمانة فوق الصارى ، وتبيأت لمواصلة الرحلة . لكنها - في قرار مفاجئ - غيرت طريقها ، وعادت إلى شواطئ أوروبا .

في اليوم التالى ، قدمت - في الطريق نفسه - ملايين الأسراب من السمان ، غطت الشاطئ والشوارع والأزقة وأسطح البيوت ، تهادت - من الأبواب والنوافذ - إلى داخل الشقق والدكاكين . حتى الكباش القليلة ، المغلفة - في امتداد الشاطئ ، استطاعت - بوسيلة ما - أن تنفذ بداخلها .

بدا للناس - من كثافة الأسراب ، ودقة تنظيمها ، وانتشارها في كل الأمكنة - عجزهم عن المقاومة . مالوا

سمة أيامهم السابقة . بدأ لهم استمرار الوضع - بصورته
الحالية - غاية في الصعوبة . تهاوسوا ، وعقدوا الجلسات
السرية ، وتبين لهم - بعد نقاش طويل - أن السكوت عن
المقاومة - رغم كل شيء - طريق إلى الجنون .

والمخاوف والأسئلة . لاحظ الناس أنهم لم يعودوا
يتصرفون بمثل ما اعتادوا ، وتنبهوا - وإن متأخرا - إلى
ملايين الأعين والأنفاس القريبة ، والمقاسمة في المكان مهما
كان شخصيا . خلعت التصرفات من العفوية التي كانت

مسقط : محمد جبريل



محصوم مرزوق | نائشيرة خراج

قهقهه البعض ونأسى الآخرون .. الزحام يشتد ..
الجميع يريدون التقاط الصورة .. يتدافعون ،
يتساجرون ، لا يريدون أن تفوتهم اللحظة ، والصبي
هاديء مستكين

بعد معاناه تمكن الشاب اللامع الأنيق من اختراق
الأبدان المترصة :

- أفسحوا .. أنا طيب ..

أفسحوا .. دنا منه .. انحنى عليه .. جس
النبض .. رفع بسبابته الجفن المتصلب ، كانت الحديقة
المسلية مسترخية في الجانب الأيسر لكنها ترسل وميضاً
خافتاً يتسلط كأنهم مبهم ، انمكست عليها صورة الزحام
في ومضة أرعدت الناظرين فأوجسوا ثم عاد الجفن
يغطيها ، وقف الشاب متهدداً ، ومن طرف أنفه الأفنى قال
للمجاورين في تأفف :

- مات ..

أمطرته الأسئلة :

- جوعاً ؟

- حادثة ؟

- برداً ؟

- خوفاً ؟

- ظمأ ؟

تجمعوا في صرة المبدان ..

زحام كثيف . دائرة تتسع . صخب . عرق . لهات .
في مركز الدائرة ، نائياً في هدوء واستكانة ، فوق
ملاحج وجهه الصبي المجهد
ابتسامه متقهقرة ...

جلبابه بالكاد يستره ، ولكن ساقيه النحيلتين تطلان
منها كمودين من القصب الممصوص ، في نهايتها قد مان
مفرطحتان عليها طبقات من الطين والوسخ ..

- جاء من قريته ماشياً !

قال رجل . مصمصة امرأة شفتيها ، غمغمت :

- مسكين ... !

إتسم شاب تتعلق يساعده فتاة ممشوقة ، قال متهكياً :

- ليعلم الغزاة الرقيقون أى مصير ... !

قرصته الفتاة في الوشم المرسوم على راحة ساعده حين

كان أحدهم يتسادل :

- كيف مات ؟

سارعت سيده فاضلة بالقول في لهفة :

- لم يمّت .. انظروا إلى ابتسامته ..

قالت أخرى متعجبة :

- أنا لا أرى سوى دموع في جفون ميتة :

التفت إليها كهل رث الثياب منزحاً وهو يتسادل :

- هل ييكي الميتون أيضاً ؟ ..

كل ما هنالك : تأشيرة خروج
بدأ الزحام ينقشع ، والمناديل فوق الأنوف ، والأسئلة

تتطاحن :

- جوعاً ؟

- حادثة ؟

- برداً ؟

- خروفاً ؟

- ظمأً ؟

.....

حني رأسه مضطجماً في الوجه الهاديء المستكين ، ولوى
شفتيه ممتعضاً وقال متسائلاً :

- ألا تشمون الرائحة .. هذه جثة تعفنت منذ زمن
طويل ؟

أخرجوا المناديل ودسوا فيها أنوفهم بينما اقترب آخر
وفتش الجيب الوحيد ، أخرج منه بطاقة خضراء متأكلة
نشرت بقع العرق الصفراء ، قلب أوراقها ، ثم لاح على
وجهه الاندهاش .. لا صورة ، لا اسم ، لا عنوان ..

القاهرة : معصوم مرزوقي



جميل حتى أغنية النهر

الفتاحية :

- هذا الحى الفقير سيفقرن معه .
- بضاعتك يا معلمى هى السبب . هؤلاء الناس
لا يجلدون لمن رغب الحبز وأنت تبع المستورد .

قدما .. كان النهر
قدما .. كان الشعر

هس رجل يمر الشارع بجوار الكشك الذى منحه
الحكومة للعبد بعد خروجه من السجن فى أذن زوجته
مشيرا إلى جروح قديمة تتخلل بشرته السوداء .. أسرعت
الخطى متسعة الحذقتين .

لم يكن أحد يمر فى الماضى أن يشير إلى وجهه .. منذ
أن عاد العبد إلى قريته النائية بعد غيبة ثلاث سنوات ولا
حديث للناس سوى سيرته .. يجترون حكاياته التى
اختلطت بارادة قوة غريزية تمزج الواقعى بالمتخيل . كان
أرادتهم الموتورة .. يذود عن نساء الحى وفضى نزاعاتهن
كأنه رجلهن الوحيد ، تلوذ اليه النساء والرجال لاستعادة
ما يفتنصه غريب . كُن يقسن مشاعر الرجال بحجم هذا
الغول الذى بسط ظله على القرية كلها . يوم طعن
المسكرى الذى اقتاده راسفاً فى الأغلال بمطواة استلها من
مكان ما فى ثيابه أو جسمه . ويوم أمسك الراوى المعجوز
من قفاه وهو يصف كيف واجه الهلال جيوش الأعداء .
- احك عن العبد .

فانطلقت بتلقائية أفعلت الجميع فصفقوا وهللا
وانكفا العبد على قفاه فى نوبة ضحك ماجنة ..

يدفعان بالطمى والحكمة فى شرايين القرية القابعة فى
جنازة الصمت تزرع الرقى فى ضلوع النهر . توشوش
الحب وتعد ثياب العرس لمواسم قادمة .. فيتزوج
العشاق وتلتشم الأسر حول عازف الربابة المعجوز يقص
عليهم سيرة الهلالى والزناى خليفة . تتبعه القلوب
المسلوبة بسرحة العين .. بعيدا .. بعيدا ..

علمتهم حكمة النهر أن الشر قدر لا يلبث أن ينسحب
تلقائيا فى نفس الوقت من كل عام .. وأن دورة الزمن تزد
أعنى الجبال وما عليهم سوى قليل من الصبر يشر الحب ،
وتسترد الحفول الحزينة ضحكها الحضراء ، تحفها فى
عباءات الجازورين والكافور من شر العين والريح
وينسب فى هدأة المساء نأى الشاهر يخلق بهم بعيدا
يستبدلون كلماته وإيقاعاته الشائبة بإيقاع حياتهم
المضطرب . يحمل الهواء عبر الحفول مزوجا برائحة الطلع
ورصاص الزفاف ، لو صبر القاتل على القاتل ..

- ١ -

نفخ (العبد) دخان الجوزة بقرف :

- ٢ -

قبل في إحدى الروايات - وما أكثر ما أضيف من شروحات وتقوليات عن غياب العبد المفاجيء بعد شهرين من خروجه من السجن - إن المأمور بنفسه أعد كميناً من قوة مركز بكامله ليضبطه أثناء توزيع الخشيش .. وقيل في رواية أخرى إنه أفلت مثل الشعرة من العجينة . وكانت عودته بهذه الثياب المستوردة تدعياً للرواية الثانية . ورغم أنه لم يبرح عتبة الكشك كان الناس يتطلعون إلى ما تخفيه الريح في طوايا الغيب .. جالس الصبية والشباب حكاة القرية وعجائزها يستمعون إلى تحليل مستفيض عن واقع الحال والمآل . واتفق الجميع على تكتم توقعاتهم من العين تلك التي تسرق أفراح الناس من عهد خوفو وخفرع ومن قرع الباب ..

- ٣ -

جلس العبد بين رجاله تتعالى ضحكاته المتشرجة بفعل الخشيش .. يتطلع إلى كومة البيوت المصوقة ببعضها ، يجمع رب البيت كل ما لديه من ألواح خشبية نخرها السوس يرفع بها الباب يسد كل الثقوب ..

مال العبد على صبيبه فجأة وهمس في أذنه بكلمات جعلته يغير فاه بدهشة :

- هذا هو الحل الوحيد .

- ولكن من أين تأتون بالمال .

- بالعمل المضاعف . إزاء الأمر الواقع الذي هو سيدهم سيجدون ألف طريقة .

- ٤ -

بدا التغيير صدامياً ..

بتوافق عجيب تحول الناس إلى مجموعة من الموجودات المصمتة .. لا شيء مشترك بينها سوى نظرة شاردة نبت على وجوههم جميعاً كأنها بعض من طينة الرجال . كل رجل يواجه امرأة تصرخ في وجهه :

- ألا تفعل شيئاً ؟

الأصابع تشير في الخفاء إلى العبد الذي أقسم للضابط بأغلظ الأيمان أنه لا يبرح بيته الا ليقتمد واجهة الكشك حتى سمع صراخ النسوة وشاهد أسنة النيران تتصاعد من الحراية المهجورة .

- ٥ -

أنت النيران هل كل ما حرص الرجال على ستره . راح الشياب الذي أعد العدة لموسم الزفاف القادم يتصايح :

- لا مكان لنا هنا .. اللصوص سرقوا كل شيء .

الأثاث والثياب احترقت كلها .

خرجت النسوة بثياب فاضحة إلى الشارع، العوارض الخشبية المتآكلة لم تحتمل دفعة يد . تكومت العجائز داخل صحن الدار . وثمة جذوع شائخة نموت واقفة لا تريح الأرض .

كان النهر يحمل مخلفات القرية وكل الشوائب والحواف المتآكلة .. تتجمع عندما يضيق المجرى .. فيستقرد قنوات جانبية . يتدفق خلالها الماء بكل قوة .

- ٦ -

حين جلس الراوى في هدأة المساء يروى قصة الهلال لم يجد أحداً يلوذ بربابته .. يستبدلها بواقعه اليومي .. وخلت الدور الحزينة من رجالها .. بعضهم هجر الحى كله وبعضهم يعمل حتى آخر المساء .. هجرت جذوع الجازورين والكافور ظلها الوارفة .. لم يعد يفى بها عاشقان واستقر بالعيون ذهول غريب .. وشس الشاهر من عودة أسيلات الماضي فرحل عن القرية سرا .. لم يشعر به أحد . . .

- ٧ -

وحين عاد المهاجرون يحملون ثياب العرس والمال كان النهر يفيض على الحقول كاشفاً عن جثة لرجل أسود عاير تحللت وجهه آثار جروح قديمة وسكين غائر في ضلوعه ونظرة رعب تجمدت في عينيه ..

القاهرة : جميل منى

سيلي التريبيني امرأة أنا

- استعداد لسماحك وربما أيضا للرد عليك .
- جويليت أيضا كانت تحتاج لحفنة حتى لا تتحر .
- نعم فانا لم انتحر لأنني أخذت الحفنة .

الفجر جميل - الليل ينتهي وسواد السماء يزول، وشيء من الضوء ينبثق من الظلام منذرا بيوم جديد - إلى أخشى هذا اليوم الجديد . ترى ماذا سيحمل لي ؟ من السطوح الذي أسكنه نظرت إلى السماء ، إنها لم تعد داكنة وانسلخت أشجار الحديقة المجاورة .

إني لا أحب أن أكون شجرة ، فالشجرة تزرع وتظل مكانها تنمو فيه لا تغيره إلا إذا قرر أحدهم انتزاعها وزرعها في مكان آخر .

لكنهم أرادوني شجرة أغو كفيها شئت في مكان ، هذا المكان الذي خُدد لي ، والذي رسخت فيه جذوري .

- امرأة أنا .
- لا تتحر كي .
- امرأة أنا .

- امرأة أنا
- أنت مجنونة ؟
- ربما
- تحتاجين لحفنة
- حتى يتوقف الجنون ؟
- حتى يتوقف عقلك !

توقف عقل ويتوقف الجنون ، وأخذت الحفنة . . .
وحفنة أخرى وبدأت أذهب وحدي إلى الصيدلية لأخذ الحفن - بدأت أيضا أنام وأكل ، بدأت أحييا كالآخرات .

- أنت مجنونة !
- ألم يذهب الجنون ؟
- المجنون لا يشفى . . استمرى على الحفن
- وماذا عن هاملت ؟
- كان يحتاج إلى حفنة

قال الطبيب : إن هاملت لو أخذ الحفنة لما تطاول عليه شكبير ، فكل ما عانى فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عند أخذ الحفنة ، ربما أيضا تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبل يده ! هكذا صرت ، تعلمت كلمة يا فندم . إنها كلمة مريحة فهي تجعل الشخص الذي نحدته يعلم جيدا أنك تضعه في المكان اللائق ويضبط على

- ادخلى الانتخابات .
- وماذا عن أحشائي ؟
- قالت العجوز جدتي «حبيبك اللى تحبه ولو كان دب»
- ثم تهللت بحسرة ، فقد انتزعها جدى العمدة من زوجها الفلاح ، ليتزوج هو منها ولم تقاوم ، كل ما فعلته هو تريد الحدوته كل ليلة على مسمعى ، وتكرار مثلها المفضل «حبيبك اللى تحبه»
- وماتت الجدة وظلت الكلمة ترن فى أذنى
- أأستمعين أصواتا ؟
- نعم : صوت يأتى من بعيد ، من جددة الجددة «حبيبك اللى تحبه» . وصل إلى الصوت ، وما زال يرن فى أذنى .
- إذن تسمعين أصواتا .
- نعم .
- تحدثنى إنى أستمع إليك .
- لا أود أن أكون شجرة .
- لا تودين أن تكونى شجرة ؟
- نعم .
- منذ متى وأنت لا تودين أن تكونى شجرة ؟
- منذ أن رأيت الأشجار فى الفجر .
- أنت تحتاجين لراحة .
- لم لا ؟
- تخفى هذا الدواء . فالحقنة وحدها لم تعد تكفى .

القاهرة : ليل الشربيني



الفيّرات | محمد المخزنجي

وعصفت هبة هواء ، فارتمجت الورقة أمام وجه المرأة وهي تحاول القراءة فيها ، وارتفع الحيس ، فيها كانت الأغصان تتمايل بشدة ، وترتعش الأوراق . وتساقطت من شجر التوت - وهما يمران تحته - بعض الثمار البيضاء ، والحمر القرمزية ، ففرشت الملاء التي تغطي سطح العربة .

- استنى لما نشيله يا راجل
- التوت الأبيض حلو . كل منه .
- والله مالي نفس .

توقف الرجل عن دفع العربة ، فاستقرت في وضع أفقى مرتكزة على عجلتيها ذاتي الاطارين السوداوين في الخلف والقدمين الحديديتين في الأمام . وراحت المرأة لاهة تتقدم وترفع حبات التوت عن الملاء ، ثم ترمي بها بين جذوع الأشجار على جانبي السكة .

واستانفا المسير .

فيا كانا يمران تحت شجر البانسيانا وقد أزهر ، فكانه مقلات بييجية الحمرة ، وسط دكة أشجار الكافور والجوزاوين التي تصنع سياجاً أمام نوافذ عتابر الرجال الواردين حديثاً ، كانت وجوه الرجال والأباذي المضطربة تظهر من وراء القضبان التي تصفح النوافذ ، وتتعالى

أخذ الرجل المعجوز يدفع العربة الصغيرة أمامه ، والمرأة المتهالكة تلتحق به ، في يدها ورقة يجفّق فيها الهواء .

كانا قادمين من جهة عتابر النساء ، في السكة بين الأشجار حيث كانت ظلال الغروب الممتدة تكاد تكتو الغناء المشجر المشرامى ، والسكة ، تتخللها بعض بقع الشمس الفارسية المتسللة بسوهن من بين الجسود والأغصان . فكانت الكتلة البيضاء للرجل والمرأة والعربة الصغيرة أمامها - وهما في الأردية البيضاء ، والملاء البيضاء فوق العربة - تضيء وتعتم ، وتضيء وتعتم ، تبعاً لوقوع هذه الكتلة المتحركة في مساحة الظل أو يقع الضوء .

ولم يكن يسمع في هذه السكينة المترامية غير أصوات نسائم الغروب وهي تتخلل الأغصان ، وصوت المصافير المختبئة في الشجر ، وصرير عجلتي العربة الصغيرة ، وحشرجة أنفاس المرأة المتعبة والرجل المعجوز ، وصوتاهما :

- مدى ياويله يا كركوبية
- اسم الله عليك يا راجل يا معجوز
- والله نفسي انقطع النهارده . ثالث مرة أروح وآجى .
- يقولوا الحمر هو السبب .
- مكتوب كذا في الورق ؟

الأصوات في جلبة وتشوش :

- هات شأى .

- شأى يا عم . شأى وحضان وسمك .

- سجاير وشأى . وشأى يا عم .

كانت زهور البانسيانا الهشة الكبيرة ، الحمراء بتوهج ، لا تكف عن السقوط طوال الوقت ، فتفرش هذا الجزء من السكة باللون الأحمر ، وتقع فوق العربة فتبدو والملاحة البيضاء وكأنها نفثت - فجأة - بيهجة الزهور الحمراء .

ثم اختفت الجلبة عندما اجتاز الرجل والمرأة تلك المسافة تحت أشجار «البانسيانا» ، وعاد صوتهما إلى الانضاح :

- والله يا سنى أنا نفسى فى كباية شأى من الصبح .

- وأنا نفسى مسدودة من ساعتها .

- يعنى صعبانه عليكى قوى .

- عشرين سنه معاشرهما هنا .

توقف الرجل عن دفع العربة ، وتوقفت المرأة وراءه ، إذ قابلها سرب من النساء القدامى حاملات صرر القش - من ورق الشجر المنساق والمشب الجفاف - فوق رؤوسهن .

كانت الصرر كبيرة صنعت من البطاطين القديمة ، يحملنها إلى «الفرن» ، تقودهن واحدة من النزيلات القدامى المحسنات قليلاً . تفيض الصرر فوق رؤوسهن فتخفى وجوههن والعيون ، وهن يتحركن مهرولات ، ينؤن بحملهن ، ولا يبصرن إلا مواطئ الأقدام .

عندما اقتربين من العربة أحدثن جلبة صغيرة من المهمسات ، ويدؤن كدجاجات فرعات اضطربن اضطراباً خفيفاً . لكنهن أفسحن الطريق عندما دفعتن قائلتهن ، الدائمة التلفت ، بضربات عصا صغيرة خفيفة نحو جذوع الأشجار .

ومرت العربة فيما رحن يستأنفن المسير ، مهرولات في صمت وحنت ، تقودهن التلفتة أبداً . وعاد الرجل والمرأة إلى حديثهما وهما يتقدمان . .

- عشرين سنة ؟ ياه . لازم أهلها ما كانوش عايزتها .

- سمعت إن أهلها هم السبب .

- لازم ورث . أرض واللا فلوس .

- بانيه كان حب واللاهو جواز .

- ضحكك عليها وسابها ؟ واللا تجوز عليها ؟

كان الرجال القدامى ، الهادئون ، الذين سُمع لهم بالخروج إلى الفناء ، يظهرون هنا وهناك تحت الأشجار ، هائمين ، يلدؤن بخفوت متحدثين إلى أطيافهم الغامضة .

كانوا ييمون ببطء ، أو بهرولة ، في الجلايب القصيرة التى تظهر أرساغهم النحيلة وأقدامهم العارية . أذرعهم لا تكاد تبرز في جنوبيهم ، بينما رقايقهم المتصلة تميل إلى الأمام والرؤوس مطاطة . جفت أجسامهم ، وشحبت سائكة الوجوه .

كانت تلتفت انتباههم الشثيت كتلة البياض المارة في السكة بين الأشجار ، فتستدير وجوههم المتوجسة ، ببطء . . يسكنون للحظة ناظرين بعيونهم الخائفة ، ثم ينصرفون إلى عوالمهم التى لا تبين لأحد سواهم .

وكانت المرأة تعجد نفسها بالتذكر . .

- لأ . باين أهلها ما وافقوش واللاهو أهله .

- لازم كان فقير .

- يظهر كده ، واللا هو كان من ملة غير ملتها .

- هى إيه ؟

- وأنا إيش عرفى .

- عشرين سنه معاها ياويله ومش عارفه ؟

- واحنا مالنا آهو كلهم بيبجوا لنا غلابه زى بعضهم .

ربنا هو اللى يعلم .

- قوليل اسمها إيه وأنا أعرف لك .

- اسمها ليل .

- فيها ليل كده ، وفيها كده . قوليل اسمها بالكامل

وأنا أعرف لك .

- وأنا إيش عرفى . احنا بتناديهم باسمهم وخلاص

- اقربى فى الورقة تلاقيه مكتوب .

وقرات المرأة وهما يمضيان فيما كان يتمهل الرجل ؟

- ليل . اسمها . . ليل إبراهيم يوسف .

- يويوه . شوقى دراعها كده ؟

وأوقف الرجل العربة التى كانت ، أصلاً ، نقالة من نقالات الإسعاف ركبت لها عجلتان واتجهت المرأة إلى

جانب العربى الأيمن فيها كانت الشمس وهى تميل قبيل الغروب تفرد الظلال تضمر السكة بالفتامة .

مدت المرأة يدها وقد سرت ارتعاشه خفيفة فى وجهها العجوز ، وأخرجت ذراعاً من تحت الملاء البيضاء . ذراع شاحبة ونحيفة . تأملت المرأة بتعاسة وحزن ، وعادت تدفعها تحت الغطاء ، فيها كان الرجل يز رأسه ويتمتم : - جاييز .. جاييز يكون فى الشمال .

تحرك الرجل نحو يسار العربى ، وأخرج الذراع اليسرى من تحت الملاء ، ولم يجد أية علامة ، فأعاد الذراع إلى مكانها . واستأنف المسير ، بصعوبة ، وسط ركام من ورق الشجر المتساقط على مدى ستين كثيرة مضت .

كانا قد بلغنا نهاية السكة حيث اختفت الأصوات ، وانقطع ظهور الأشجار ، بينما كانت الظلال تأتى من بعيد وتضمر المكان حتى السور الذى كانت تقع فى زاوية منه الحجرة المبنية بالأحجار ، ذات النوافذ العالية الصغيرة ، والباب القديم الضخم . توقفا مجهدين أمام الباب ، وأخذتا يتفانسان يمين ، ويريبة فى الراحة . وفجأة قطبت المرأة مذهورة وهى تسأل الرجل :

- سامع ؟ فيه صوت جوه

وضع الرجل يمينه حول أذنه ومال على الباب يتسمع ، ثم أنزل يده واستوى متهدداً يقول :

- أه . دى الفيران . الفيران

- فيران ؟!

سألته وهى تنظر إلى الكيان الموارى بالملاء البيضاء ، لا تكاد تسم عنه بينة لفراط ما هو ضئيل وخاسف فى النقاله ثم استطردت تسأل يالم وحسرة :

- وسايينهم ؟!

- يوه . غلبنا فيهم .. سم ومصايد ولا فيه فايده .

مال الرجل على الباب يعالجه بفتح كبير ، فافتتح الباب بصريز صدى ، وانقطع جسم رمادى - ككرة صغيرة - خارجاً ، ثم اختفى فى الحشائش النابتة بكثافة حول الحجرة المهجورة . صرخت لمرأة المرأة ، خائفة ، وراح الرجل يطمئنها :

- إيه ؟ دا فار . فار صغير .

كانت المرأة هى التى تدفع العربى هذه المرة فيما كان الرجل يوجهها من داخل الحجرة وهو يسيء المكان .

كانت الحجرة المعتمة راكدة الهواء ، تفوح من أرجائها رائحة عطنة .

كان هناك دولاى صدىء فى الركن وضعت المرأة فى أحد أدراجها الورقة وهى توجه حديثها للرجل الذى لبث مشغولاً بنهية المكان :

- الا الفيران تاكل شهادات الوفاة دى نعمل إيه .

كانت المناصد الرخامية تقوم وسط الحجرة ولصق الجدران حيث سحبت الجشتان اللتان باتت لاستلامها أحد منذ الصباح .

اتجه الرجل نحو طرف العربى بينما كانت المرأة تقف عند الطرف المقابل ، وانحنت المرأة تكشف الملاء عن الرأس لترفع من الكفين فظهر الوجه المستطيل القمعى الشاحب وانسدل الشعر ، ناعياً ومرناً برغم البياض الضارب فيه . - خلقتها جميلة . وشعرها زى الحورية .

- كانت تنسى ما تنسى شعرها . ولما كان يزيد عليها الدور . تعمل فيونكتين زى الصغيرين وتطلع عابزة تخرج عالياً العمومى . تقول إنه جاى لها . وإنه بيحب شعرها فيونكتين .

- وكان بيحبها صحيح ؟

- دا ميت من قبل ما تدخل هنا .

- ميت ؟

- يقولوا الظاهر إنه اتقتل

- أهلها قتلوه ؟

- تقريبا كدا واللاهو أهله .

- ارفعى كويس من تحت الباب

كان الرجل يرفع من عند القدمين ، والمرأة من تحت الإبطين ، نحو المنضدة الرخامية فى وسط الحجرة ، والملاء البيضاء تنحسر منزلفة عن الجسد الشاحب .

قالت المرأة لاهة وهى ترفع :

- نبقى نغطيها قبل ما نخرج لاجل سناهم ما تظولهاش .

ورد الرجل متقطع الأنفاس :

- ياما غطينا وماينفضش

الفشران التي كانت تتحرك ، مخفية في الفجوات ،
والشقوق ، وظلمة الأركان .

المصورة : محمد المخزنجي

كانا عجوزين ، ضعيفين ، ماكادا يسجيان الجسد ،
على المنضدة الرخامية ، حتى وقفنا يلهثان تعباً ، تسرد
أنفاسهما بحفيف وحشرة واهنة تطفئ عليها أصوات



حسين عيد ثلاث حكايات يومية

(١)

يقرب الوقت من الظهيرة . يضغط سائق الأوتوبيس على الفرامل . يبدى سرعته . يتوقف تماما وسط فيض السيارات التي يضيق بها الشارع - ذو الاتجاهين - تنعكس أشعة الشمس على زجاج وأسطح السيارات المجاورة . يشعر بسخونة جسد سيده تلاصقه . ينز جسده بالعرق . يجفف حبات نضجت على وجنتيه .

تضيء الإشارة الخضراء . يعشق الأوتوبيس على السرعة الأولى . ضغطتين على الكلاكس . تبادله السيارات الأخرى النداء . كل يشارك بإيقاع مختلف . تتقدم بعض السيارات . تتخطى الميدان في طريقها بالاتجاه المضاد . تتوقف أمام طابور آخر اندفع من شارع فرعى . يتقاطع مع الشارعى الرئيسى . كل يحاول أن يخترق بسيارته - وحدها - حصار الطريق . يحاول أن يفر . أن ينطلق للأمام . هكذا توقفت الحركة . تعطلت تماما .

يهدر السائق : كل يوم تبط إلى المدينة عشرات من السيارات الجديدة . كيف تتويعها الشوارع المتخمة ؟
يمس زميل مجاوره : هدى أعصابك .. قال يوم ما يزال طويلا .

يزر رأسه موافقا . يحملق في السيارات التي تحاصره . يرقب أحد شرطة المرور يغادر موقعه بالميدان . يخترق حشد السيارات ، إلى حيث الاختناق في التقاطع الفرعى .. ولو أعطني هذه السيارة الفرصة ، لفتحت لها طريقا .. أتقدم بالأوتوبيس ببطء . أسرق الطريق تدريجيا . عندئذ تفصح السيارات القادمة من التقاطع إلى الطريق .. يخترسون دائما أمام ضخامة الأوتوبيس !

ينظم شرطى المرور السيارات في الملتقى . يوقف واحدة . يثور على سائق سيارة أخرى يتقدم دون أمر . تنفجر الأزمة تدريجيا . تنهادر السيارات ثانية . تتقدم للميدان .

فجأة تتجاوز الأوتوبيس سيارة ملاكى حديثة من اليسار . لم يصبر قائدها على الانتظار ، فسار في الاتجاه المضاد . تبعتها أخرى ، فثالثة . فيخترق المرور مرة أخرى .

ينظر شرطى المرور إلى السيارات المخطئة بأسى . يزر رأسه ضجرا . يتراجع مهزوما إلى مكانه الأصيل بالميدان .. بينا أبواق السيارات يعلو هديرها متذرا ، مولولا ..

(٢)

- من يتكلم يجب أن يكون القلوة .. وينفذ !

- أنت لست أفضل من أى منا !

استمرت المناوشات أكثر من نصف ساعة . رزح خلالها الركاب تحت رخات العرق ، ومعاناة الحشر ، وأفخاخ الكلمات . حتى انفجر في النهاية أحد العمال لاعنا الجحيم ، مقرراً الحرب حتى يسير الأوتوبيس . تبعه آخر . هبطا بصعوبة ..

نظم الكمسارى حركة الركاب . منع بالقوة صعود أى ركاب جدد ، حتى نجح السائق أخيراً ، في إغلاق الباب الأمامى ..

(٣)

يؤذن العصر . يسرع السائق بأوتوبيس الشركة لنقل العاملين ، عبر الطريق المنعزل ، الهادئ . يصفقه الهواء الساخن . قالت الزوجة : يجب أن تعمل على سيارة أجرة بعد الظهر .. حتى تستطيع تلبية دروس الأولاد .

ينظر للركاب من مرآة السيارة الداخلية .. سيدتين وثلاثة رجال .. بقيت لهم من الدورة محطتان بعد المنزل .. ثم أعود ثانية عبر نفس الطريق الطويل ، لأركن السيارة قرب البيت .. قال مدير الإدارة : لقد اخترنا لك هذه الدورة الطويلة لكفاءتك ، وحجب للعمل !

هز رأسه . يشعل سيجارة . يومض أسفل الطريق تحت قيث الشمس .. يتحدث نفسه : أهو النصب أن يأخذ الآخرين دورات أسهل .. أو يتحركوا مع المديرين فيحفظوا بالإضافة .. وأخيراً في الحوافز الكل سواء ؟!

يتفادى سيارة نقل مندفعة في الاتجاه المضاد .. وألحت الزوجة : كل زملائك يعملون على سيارات أجرة .. لماذا لا تكون مثلهم ؟!

يتراعى على البعد منزلتان السكك الحديدية . يهذى من سرعة الأوتوبيس .. يتأخر زميلان كل صباح ، ممن يعملون على سيارتين أجرة . أما أنا فلا أستطيع . مع يوم العمل الكامل .. لا أستطيع !

الساعة الثانية ظهرًا ، وسط موقف الأوتوبيسات البائسة . تعقد الأمر فجأة في الأوتوبيس رقم ١٠٤ .. صعد السائق من بابه الخاص إلى اليسار . أدار المحرك . ضبط مرآة الرؤية الجانبية . حاول أن يغلّق باب الأوتوبيس الأمامى . فشلت محاولته . فالأوتوبيس يمتنع بالركاب . بعضهم يتعلق محشورًا بساق واحدة على الباب الأمامى .

يقول السائق يهدوء : لو سمحتم .. لا بد أن أغلق الباب قبل أن أتحرك ! يتدخل الكمسارى : يا إخوان .. حاولوا الترحّل للدخول قليلاً . حتى ينفلق الباب ..

ترتفع أنات الأنفاس اللاهثة وسط القيث . تهرّ كتلة الركاب ، كرتة مريضة تزفر الصهيد . تنتفض ، مجرد انتفاضة بائسة ، ليظلّ الازدحام حول الباب كما هو .. يقول السائق : هذا آخر دور لي .. لا أريد أن أنبيه بحادث .

ينطلق صوت من باطن الأوتوبيس : اتكل على الله .. إن شاء الله مستورة !

- ومن ينقذن إذا وقعت الواقعة . الباب الأمامى مسؤوليتي المباشرة .

- يا مولانا . دع عنك تصميم الرأى والحنبله !

- لن أتحرك ، إذا لم يغلّق الباب .

إزاء إصرار السائق بذلت محاولات جادة من الركاب للانكماش للدخول . أسفرت عن حقيقة ثابتة .. باطن الأوتوبيس ليس فيه موطن لقدم ، فالأجساد متلاحمة . وبذلك تحول النقاش إلى من يركبون على السلم . « يمكن ينزل اثنان . و يركبان الأوتوبيس القادم . حتى ينفلق الباب » .

وكان من اقترح هذا الرأى أخطأ خطأ فاحشاً .. فتقاذفته الردود كالأحجار :

- طبعاً راكب مستريح بالدخول . لك حق تتكلم !

- كلنا نرغب في العودة لمنازلنا مثلك !

يضغط بنزينا بقسوة . يزجر الأوتويس . يختلط جرس الإنذار بصيحات العاملين الراكبين معه تحذره .. بيننا صغير القطار المندفع ، يرتفع مولولا ، ليصم أذنيه ، حتى يثيب عن الوعي .

يجذب نفسا عميقا من السجارة . يسمع دنين إنذار الزلزلان المتكرر . يرقب شرطى الزلزلان يشير إليه .. ؟ ما يزال القطار بعيدا . سينتخطى الزلزلان قبل أن يأتى ، ليكسب بعض الوقت .. بدلا من الانتظار الطويل ، العقيم !

القاهرة : حسين عيد

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصص

- كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات
- بالأمس حلمت بك
- القمر فى ظل النبع
- المفتاح
- حد الكراهية
- سونانا لشجرة الخريف
- الوجه
- نوبة شهيد
- الاغتيال
- القضية
- الموت والحب
- ثلاث صور للميع
- مذكرات غير مكتوبة
- شيء للمستقبل
- نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة
- المسافر
- صفحات مبشرة
- ترانيم الرحيل
- لورى لوىس (قصة هندية)
- مجموعة قصصية
- جمال الغيطان
- بهاء طاهر
- سعيد الكفراوى
- يوسف أبوريه
- موسى سلطان
- أحمد المدينى
- عبد الستار ناهر
- محمود الوردانى
- مرعى مذكور
- مصطفى نصر
- إحسان كمال
- محمود جمال الدين
- منار حسن فتح الباب
- على ماهر إبراهيم
- محمود عوض عبد العال
- إبراهيم فهمى
- أحمد رؤف الشافعى
- معصوم مرزوق
- كوليان سيو
- ترجمة : سامى فريد
- سعيد سالم

المنظر : مكان فسح (جزء من حديقة
مثلا) أمام قصر الملك .
الشخصيات : المواطن . الطفلة (ابنة
المواطن) . الملك . الوزير .

الطفلة : (تلعب لعبة نط الحبل في أماكن متفرقة من
المسرح) .

المواطن : (في مقدمة المسرح . ينهمك في تركيب ساق
عروسة من البلاستيك) .

الملك : (يقف قرب أسفل موليا ظهره للجمهور) .

الوزير : (عل مقربة منه . يقف بحيث يواجه الملك
من ناحية والمواطن من ناحية أخرى) .

المواطن : (يتوقف) أنا لست من هواة الآثار ، ولا أحب
الشعر ، ولا أستسيغ الموسيقى ، ولا أطرب
للغناء . أنا آخر الناس اهتماما بالوقوف أمام
تمثال أنامله ، أو لوحة أتمن فيها . هوائى
الحقيقية .. هي استطلاع أخبار القصور .
(ينظر إلى طفلته) أطفالنا تلعب في الشوارع ،
وفي الميادين الصغيرة ، وفي الحدائق العامة .
لكن طفلتى ، عل وجه الخصوص ، تلعب في
الأرجاء الفسيحة التي تحيط بالقصور . ذلك
أن أباهما ، الذى هو أنا .

الوزير : (يشير إلى المواطن) أريد أن أتحدث إليك .

المواطن : وأنا أريد أن أستمع إليك . (ينفض من
مكانه . يتجه إلى الطفلة ، ويمس في أذنها
فتنصرف)

الملك : (يوجه حديثه إلى لا أحد) نحن لا نملك
الوسائل المكنة لخلق جو مناسب . (يستدير)
صحيح أن كل شيء متاح ، والإمكانات
متوفرة ، والحياة تضى سهلة مريحة ، مما
يبحث على الأطمئنان والتفؤل . لكن هل
هذا يكفى ؟

المواطن : (إلى الجمهور) متى وكيف يبدأ الشيء والإلم
ينتهى ؟ من الصعب التحقيق . وبعض الذى

مسرحية

المشهد الرابع

يحيى عبد الله

الوزير : لقد باتت الحكمة شيئا من ضميرى . وأصبح الفعل عندى جزءا من الفكر .

الملك : ها قد بدأت تحدث بكلمات لا أفهمها .

الوزير : مولاي .

الملك : اسمع . أنا بحاجة إلى هذا الملك . أنصور أنى لا أستطيع أن أكون شيئا بدونك . أريد أن أظل ملكا حتى آخر لحظة .

الوزير : مولاي .

الملك : انتظر حتى أكمل حديثى . (صمت) إذن ، فأنا أحتاج إلى ما أنا فيه الآن . ولكنى أحتاج إلى شيء آخر . ما هو هذا الشيء ؟

الوزير : مولاي .

الملك : إنك تعمل . تعمل باستمرار . هذا الحكم ، ألا يمكن أن ينتظر بعض الوقت ؟ أن يتوقف قليلا ليفسح لك فرصة التفكير ؟ هذا العمل المتواصل يغير فسحة من الاسترخاء ، بغير شيء من التعمل ، لن يجدى شيئا . هذا ما كان عليك أن تحفظه ضمن ما حفظت . كل شيء ينبغى أن يبدأ ببعض الوقت .

الوزير : أنا لا أفهم يامولاي ماذا تعنى عمل وجه التحديد . إننى إنما أعمل لحبر هذا البلد الذى تحكمه أنت . وإذا كنت لا أقوم بأداء واجبى على النحو الأمثل ، فقد تجدد خيرا منى .

الملك : المشكلة ليست أن أجدد شخصا آخر . ولكن أن تصحب أنت شخصا آخر .

الوزير : وكيف يمكن أن أصبح شخصا آخر . لقد أعددتى لأن أصبح الرجل الذى هو أنا . وهانذا وزيك الأول وبذلك اليمينى .

الملك : أنا لا أريدك يدنى اليمينى أو اليسرى . (فى ضيق ملحوظ) إن هذه المهام لا تنتهى .

الوزير : إنما ليست مهام بسيطة أو عادية .

الملك : أعرف ذلك .

الوزير : لماذا أصنع إذن ؟ إذا كان لابد وأن أراقب ..

يحدث داخل القصر عادة ما يكون خارج الحسبان وفوق التصور . من هنا تكتسب أفعال الملوك صفة الخصوصية . وقد يكون فى ذلك . قد يكون فى ذلك السبب أن أجدد فى هذه الأفعال جاذبية خاصة .

الملك : (بنفس الطريقة) إذا توفر عندك الإحساس بأنك تريد هذا الشيء بالذات فى هذا الوقت بالذات ، فهذه هى الحرية .

المواطن : (بنفس الطريقة) أنا صديق للوزير . الشيء الذى أتاح لى فرصة أن أعرف ذلك الذى حدث ، وقت أن حدث .

- ٢ -

الملك : إنك دائما فى شغل شاعل بمشاكل الحكم والإدارة .

الوزير : مولاي .

الملك : لم تعطى نفسك إجازة ، وليقم أحد معاونيك بالعمل نيابة عنك .

الوزير : لقد علمتني يامولاي ألا أتى بكفاءة أحد إلا بقدر ما يقدر عليه من أداء فعل .

الملك : هذا كلام طيب . لكنك ، كما أرى ، نحتاج إلى شيء من الاستجمام . إلى شيء من التأمل .

الوزير : لقد قضيت أكثر من ثلاثين عاما فى التأمل يامولاي . وأنت تعلم ذلك .

الملك : نعم أذكر . أذكرك حين كنت غلاما يحول ردهات القصر . فى يده كتاب ، وقد شررت نظراته من كثرة ما يحضر من دروس الفلسفة . والآن ، ماذا صنعت لك علوم الحكمة التى ملأت بها رأسك ؟ أو ماذا صنعت أنت بها ؟

الوزير : ماذا عسى أن أفعل أكثر مما أفعل ؟

الملك : تفعل أكثر مما تفعل ؟ على العكس . المشكلة أن أجددك تعمل أكثر مما تفكر . إنك لا تفكر بقدر ما تعمل .

وقت واحد . ومع ذلك ، شيء ما ينقص
علل حياتي . وكلما نظرت إلى ما تفعل ،
واستمعت إلى ما تقول ، وجدت أنك أنت
صانع هذا الكمال . هذا النسيج المحكم .
هذه الحركة الرائعة التكوين صار لها إيقاع
رتيب ياصديقي . كل شيء ، بفضلك ،
أصبح على أحسن ما يكون . وصرت أرى في
هذا الحسن وجهها كثيرا . أرى قبعا .

الوزير : إنك أنت الذي وضعت في القوانين والمقاييس
التي أسير على نهجها .

الملك : لم أكن أتوقع أن . . أنا لا أوجه إليك اتهاماً ،
فلا تدافع عن نفسك .

الوزير : لكني لا أحب أن أكون سبباً فياً تشعر به . أنا
لم أسيء إليك في شيء . أي خطأ فعلت ؟

الملك : أعلم جيداً أنك لم تسيء ولم تخطئ . المشكلة
في عدم وجود خطأ .

الوزير : هذه المشكلة لا أفهمها . يؤسفني أن
لا أفهمك . أو يمكن أن تزيديني
إيضاحاً ؟

الملك : (غاضباً) أنا لست أحد مساعديك ، أيها
الوزير ، لتقول لي ألا يمكن أن تزيديني
إيضاحاً . عليك أن تواجه الموقف كله
هكذا ، وأن تستوعبه دون إيضاحات أو
تفسيرات . ولكي تكون قادراً على ذلك ،
ينبغي أن يفلت عقلك ، ولو قليلاً ، من
إطاره المغلق .

الوزير : هل أصبحت أقل ذكاءً عن ذي قبل ؟
الملك : هذا أمر لا علاقة له بالذكاء أو الغباء .
(صمت) لماذا لا تبدأ من جديد ؟ أنا وأنت .

الوزير : كيف يمكن أن تبدأ من جديد ؟
الملك : فلنحاول ياصديقي ؟

الوزير : كيف ؟ ما هي البداية في نظرك ؟ أو ترك كل
شيء ونذهب إلى الصحراء مثلاً ؟

الملك : لقد قلت لك إن بحاجة إلى هذا الملك

الملك : هذه هي الكلمة . إن الدولة ، ياصديقي ،
تحتاج منك ، كما أحتاج أنا ، إلى أن تكف
قليلاً عن المراقبة . . ولوليوم واحد .

الوزير : أريد أن أسألك يامولاي ، ما الذي دعاك إلى
هذا التفكير ؟

الملك : التفكير نفسه . التأمل . الشيء الذي أطلبه
منك .

الوزير : ألا ترى يامولاي أنك تفلسف أموراً لا تحتاج
إلى فلسفة ؟

الملك : بل إن هذه الأمور هي أكثر ما تحتاج إلى
ما نسميه أنت فلسفة ، وما أسميه أنا
«فراغ» .

الوزير : تعني قلة اهتمام . مولاي . هل لي أن
أسألك . . ماذا تريد مني ؟

الملك : (في هدوء) اسمع ياصديقي . إلى متى نظل أنا
وأنت على هذا الحال ؟

الوزير : أي حال ؟

الملك : الملك والوزير .

الوزير : وماذا ينبغي أن يكون حالنا ؟

الملك : شيئاً أكثر من مجرد علاقة ملك ووزير .

الوزير : إنك يامولاي معلّم ومرشدي . إنك أنت
الذي زرعت في كل المبادئ العظيمة . أنت
الذي تمهّدني برعايتك ، وهديتني بهديك ،
ورسمت لي طريق الصواب . أنا لست مجرد
وزيرك يامولاي .

الملك : (في حدة) إن ماتني بناءً راسخاً قد ينهار فجأة
لنقص في الخيال . . ما تحتاج إليه ياصديقي
هو شيء من الخيال .

الوزير : (بعضية) شيء من الخيال أم شيء من
الغوضي ؟ ماذا تريد أن تقول ؟ ما الذي
تسعى وراءه أيها الملك ؟

الملك : (صمت) لتعلم أني لست سعيداً كما كنت .
كل شيء حولي يضي متقناً ، منظماً ، يديعاً
كأحسن ما تكون الأشياء كلها مجتمعة وفي

ولا غناه لي عنه . لا . لا تترك منه شيئا ،
ولا نذهب إلى الصحراء . (صمت) إنما
نحطم ذلك القيد . ذلك الشعور بالامتلاك .
(صمت) أكاد أشعر أنك قد نصبت لي
شركا . والأآن تطلب مزيدا من الإيضاح .
الوزير : إنك أنت الملك . في أول الأمر وفي آخره .
أنت الملك . هذا هو صلب الحقيقة . وفيما
عدا ذلك . .

الملك : نظام مطبق . (صمت) نعم . أنا الملك .
وهذا هو صلب الحقيقة .

الوزير : إنك ، إذن ، تحتاج لأن تظل ملكا كما أنت .
لكنك ، في نفس الوقت ، تشقى من هذا
الملك الذي غملكه ، لكونك غملكه . أليس
هذا هو ما تريد أن تقوله ؟

الملك : (في هدوء) نعم . شيء كهذا . شيء كهذا .
غير أن أشعر شعورا أقوى من أن أعبر عنه في
كلمات . نعم . شيء كهذا .

الوزير : (صمت) والحل ؟
الملك : المشاركة .

- ٣ -

المواطن : منذ كنت صغيرا وأنا مولع بالنظر إلى القصور
الشاحخة . أبراجها . أقبيتها . مسالكها .
أنجيل الأجنحة . الممرات . الصالونات . أنا
أعني ، قبل كل شيء وفوق أي شيء ، بما هو
في الداخل . . الداخل .
(يتقدم الوزير إلى حيث يقف المواطن .
ينصرف الملك إلى الجاناب الأخر من
المسرح) .

المواطن : (إلى الوزير) وفيما يريد أن تشاركه ؟

الوزير : يريد . . أن أرى زوجته عارية !

المواطن : الملكة ؟ إنه ولا شك يمزح .

الوزير : ليته كان مزاحا . ليته كان جنونا ! إنه كان
يتحدث حديثا جادا وعاقلا .

المواطن : ولكن ما معنى رغبته هذه ؟

الوزير : يريد أن يخفف عن نفسه وطأة الشعور
بالامتلاك .

المواطن : وهل توافق الملكة على ذلك ؟

الوزير : يرى أنه من الممكن أن يتم هذا دون علم
منها .

المواطن : أية رغبة خبيثة تلك ؟ وماذا أنت فاعل ؟

الوزير : سوف لا أفعل شيئا مما يطلب . الملكة
عارية ؟ يا إلهي ! ماذا أُلِّم بنا ؟ ماذا جرى
لعلونا ؟

المواطن : ماذا جرى لعل الملك ؟ تخاريف الشيوخوخة ؟
الوزير : (لا يجيب) .

المواطن : ربما كان يسعى للإيقاع بك . هل فكرت في
ذلك ؟

الوزير : لا . ليس الأمر كذلك . (يتصرف إلى حيث
كان) .

المواطن : (إلى الجمهور) ولكن ما معنى ذلك ؟ أولستا
غمك زوجاتنا ؟ نحن عامة القوم غمك
زوجاتنا ، ولا نحب لأحد غيرنا أن . . ماذا
أقول ؟

- ٤ -

الملك : (صائحا) إذا كنت لا تستطيع أن تمنع عقلك
فرصة للتأمل فلن تفهم .

الوزير : (في هدوء) وهل تضمن أن يظل الأمر خافيا ؟

الملك : نحن لا ندير مؤامرة . وإنما نعيش ، معا ،
تحرية .

الوزير : وإذا كنت أرفض أن أشارك في هذه التجربة ؟
(صمت) أيها الملك الممجّد . إن أحسبك
وأحترمك . إنني لم أرفض لك مطلباً . ولم
أعص لك أمراً .

الملك : نحن رجال . أولستا رجالا ؟ أنا لا أحب أن
أرى منك هذا الضعف . أو يُعقل أن تدير
شؤون دولة بأسرها ، ثم لا تستطيع أن تؤدي

فعلا شخصا واحدا ؟ إن هذه مسألة شخصية . وأجب أنك تتفق معى فى ذلك . نحن إنما نقوم بأداء مشهد داخل . مسألة خاصة مائة فى المائة . وليس فى هذا ما يسبب أى لآى شخص آخر . أظن أن هذا واضح كل الوضوح .

الوزير : إنها مسألة خاصة بك أنت ، ولا أريد أن تكون لى علاقة بهذا المشهد العايب . مولاي . ألا ترى أنك إذ تعرض على زوجتك عارية ، دوغما سبب معقول ، إنما تعمل عملا لا أخلاقيا ؟ إن هذا العمل يمكن أن يكون سابقة يحتلها من بعدك آخرون . إنك تضع بذرة للفساد . وهذا أيضا أمر واضح .

الملك : أنا لا أطيع أن أشهد جاملها الحارق وحدى . لم أعد أطيع ذلك . لم تعد عياني احتملان أن تبصرا ذلك التكوين الكامل كل ليلة على انفراد . أنا كلما نظرت إليها أشعر .. أشعر .. يجب أن تتصور وجود مشاعر ملكية ، حتى لو لم تفهمها . إن مشاعري هذه لا علاقة لها بالأخلاق . أنا أطلب منك أن ترى ما اعتدت أن أراه أنا كل ليلة ، ولم أعد أحتمل أن أراه وحدى . أى فساد فى هذا ؟

الوزير : ولكن مولاي ..

الملك : أنظر حولى طول اليوم . فأجد كل شىء منسقا ، منسقا ، متسقيا . فإذا حل الليل جاءتنى أرائى لتكشف لى عن جسمها البديع التكوين .

الوزير : أيها الملك .

الملك : هذه المرأة ، التى هى زوجتى ، لم أراها هكذا حسنا صرفا ؟ جمالا نقيا لا تشويه فيه ؟ إنها رمز تكامل هذا الاكتمال . تمنحنى نفسها فى سهولة وبغير أدنى تردد ، لأن ملكها ومالكها . أنا أملك هذا الكمال المتناهي أيها الوزير ، دون كلمة اعتراض أو حركة امتناع . أنا أملكها وحدى ، وأشهد جسمها البديع التكوين وحدى . كل ليلة . رمزاً مجسماً

مجسدا لتكامل الكمال . (صمت) التأتأت كل الجروح ، وأصبح كل شىء رائعا ، أملس ، ناعما وأكاد أختنق . هل تسمع أيها الوزير ؟ أكاد أختنق !

- ٥ -

(الملك يروح ويحىء فى عصبية)
(الطفلة تدخل وتلمب نط الحبل)
(المواطن يعاود إصلاح العروسة . تتجه إليه طفلته فيعطها العروسة وقد انتهى من تركيب ساقها . الطفلة تمسك بالعروسة وتحركها من ذراعها فتتفصل الذراع عن بقية الجسم . الطفلة تعطيها لأبيها مرة أخرى ، ثم تعود إلى نط الحبل ، وحتى تتصرف)
الوزير : حاولت بكل الوسائل الكلامية أن أرده عن منطقته . دون جدوى ثمة فكرة تستحوذ عليه بأن للملك مشاعر خاصة من الصعب إدراكها .

المواطن : (فى مكانه) قد تكون للملك مشاعر خاصة ، ولكن ..

- ٦ -

الوزير : قد تكون للملك مشاعر خاصة ، ولكن عليك ، يامولاي ، أن تحترم الشعور العام ، إنها قضية خاصة كما تقول ، وقد تكون كذلك بالفعل لكن هذا لا يسمح لك أن تعبت عينا منكرا . إن رموزك يامولاي ليست ملكاً خاصا بك وحده . إنما هى ، أيضا ، ملك لهذا الشعب . ومن الواجب أن نعمل جميعا للمحافظة على مألذه الرموز من قدسية . إن الدولة تقوم أساسا ، على هذا المبدأ . فتيجان الملك لا ترصع بأحجار زائفة .

الملك : (عندما) إن الأحجار الزائفة فى تيجان الملك تصبح حقيقية . إنك لا تعرف ما معنى التيجان يا صديقى . للأسف ، لا تعرف . رغم كل ما تعلمته ، فإنيك لا تعرف . ومع

ذلك ، ومع ذلك ، فأنت الرجل الذى لا أجد سواء ليزيح عني عبء الانفرد بالتملك . (صمت) أنا لا أجمع ما إذا كنت سوف تجد في هذا نوعا من الإثارة أم لا . المهم فقط هو وجود آخر . وأنت هو ذلك الآخر .

الوزير : لسا وحدنا يامولاي . وهذا لا ينبغي أن يغيث عنك . عضو ثالث في تلك اللعبة . الملكة . ألم تعمل ها حسابا ؟ إن ذلك الرمز الذى تدعى أنه مصدر كل همومك ، أراك تجعله إيمالا تاما . ألم تقدر ماذا يمكن أن تشعر هي إذا علمت ؟ أو ليست للملكات ، أيضا ، مشاعر خاصة ؟ أولا تنظر ماذا تكون العاقبة ؟ إنها ليست مجرد رمز . إنها ، بصرف النظر عن كونها ملكة ، امرأة . أو لم تضع في حسابك أنها امرأة ؟ استمع إلى يامولاي . أصرع إليك أن تمى جيدا ما أقول . إن أفكارك المجردة التى تسبب لك حزنا يمكن علاجها بطريقة مجردة . أما تصورك للعلاج على هذا النحو . .

الملك : علاج الأفكار المجردة بطريقة مجردة تكامل جديد . لا فائدة . ثم إنني لست مريضا ، ولا أبحت عن علاج . أما عن زوجتي . . الطرف الثالث الذى تحدث عنه ، فإنها ، في الواقع ، ليست طرفا بالمعنى الذى تقصده . إنها أقرب إلى أن تكون إلهة من الإلهات .

الوزير : أيها الملك .

الملك : نعم . إنكم جميعا تحدثون عن جمالها الفائق . أو ليس هذا ما يجرى على السنة الناس ؟ جمالها الأسطوري أمر شائع . إن أقرأ ما يلمح إليه الشعراء . وأعرف ما تنطوي عليه السطور من إشارات إلى ماتمتع به الملكة من فتنة وسحر . أفروديق التى تمشى على الأرض . الربة التى تنفس في أروقة القصر . الكائنات السماوى الذى يتحرك تحت الشمس . أو لم تسمع تلك العبارة التى قالها

أحدهم وكيفيه أن يكون هو الرجل الذى يتنوى بين ذراعيه كل ليلة كل ذلك الجمال ليصبح ملكا . « إننى أنا الرجل الذى يتنوى كل ليلة كل ذلك الجمال .

الوزير : لا تشغل فكري بمثل هذه الأقاويل . هلي تعتقد ، حقا ، أن الناس لا حديث لهم إلا عن جمال الملكة ؟ إن كلمات الشعراء ليست إلا شعرا . ولا أرى أن عبارة عابرة كالتى ذكرتها يمكن أن يكون لها تأثير على خيالك إلى هذا الحد . مولاي الملك . اطرح كل هذه الأفكار جانباً . إنى مستعد لأن أضحى من أجلك بكل شيء . أى شيء . إنى . إننى يامولاي ، كلما أبصرتك قلقا ، مضطربا هكذا أشعر أنى تمس .

- ٧ -

المواطن : مع أن من عامة الشعب ، فإن قصص الملوك وحوادثهم تسهوينى جدا . وأستطيع أن أقول إن هوايتي الوحيدة هي سماع تلك الأحداث والأخبار . نعم . إنها هوايتي الوحيدة . إذ ليس لي في الواقع هواية أخرى . فانا لا أحب الشعر ، ولا أميل إلى الموسيقى . (أثناء هذه العبارة الأخيرة يتجه الوزير إلى المواطن) .

الوزير : أنا فعلا بدأت أشعر بالنعاسة . لقد كنت أحسب ، في البداية ، أن الأمر ليس أكثر من مجرد مناورة فكرية . كنت أعتقد أنه إنما هو أن يتسلل بفكرة طريفة . ولكن . إنه يعانى فعلا . هذا أقل ما يمكن أن توصف به حالته . أنا لم أعد أحتمل أن أراه هكذا .

المواطن : وعلام اتفقنا ؟

الوزير : لم تنف على شيء . (صمت) كيف يمكن أن أعالجه ؟ أنا لا أظن أن أراه مشنت العقل هكذا . فانا أحبه . لم أكن أدرك أنى أحبه بكل هذه الدرجة . لقد أنستنى مشاغل الحكم قوة شعورى بالارتباط به . غير أنى

الملك : كذاك حديثا عن الإعزاز والتقدير والاحترام ،
فهذا أسلوب الضعفاء .

الوزير : إنه أسلوب الشرفاء .

الملك : الذى أدعوك إليه لا علاقة له بالشرف . إنك
لم تفهم شيئا . ولم يفرغ عقلك ، بعد ، من
هواء الحكمة الفاسدة . إنى لم أكن أتصور أن
تكون ضعيفا إلى هذا الحد . وأن يكون
عقلك محسوا بأفكار كهذه ما علاقة أن
تحترمك الملكة بأن تراها عارية ؟ هذه طريقة
تفكير أرفضها تماما . إنك لا تشعر بالآزمة
التي أعيشها . (صمت)
(في أثناء العبارة الأخيرة ، يتقدم المواطن
إلى الوزير)

المواطن : أولا يؤمن بالشرف ؟

الوزير : (إلى الملك) أولا تؤمن بالشرف يامولاي ؟

الملك : (وكانه يتحدث نفسه) إن القوة التي تحرك
صرصارا حقيرا بنفيسا هي أقوى بكثير من قوة
الشرف الذي يتحدث عنه . إننا لم نزل في
بداية العام ، ولكنك أشفق على من سيأتى
بعدها .

المواطن : ولكن هذه فوضى (يعود إلى حيث كان) أو
ليست هذه فوضى ؟

الوزير : (إلى الملك) ليس من الممكن ، كما لا يصح ،
أن تجعل من أفكارك هذه مبررا للفوضى .

الملك : ها أنت ذا تحدثني من جديد بنفس طريقة
التفكير . إنك تحسب أن أدعوك إلى الفوضى .
وهذا خطأ . خطأ تماما . إنى ياعزيزي
لا أستطيع أن أغير من طبيعة أفكارى .
ولا أستطيع أن أمنع التفكير في أن تبصر
زوجتى عارية . يالهي . إننا لم نزل في بداية
العام ، ومع ذلك فقد تأكلت عقولنا . إنى
أرى لمن سوف يأتى بعدها . علّ أن أتحدث
هكذا ، ثم لا أجندك تفهم ما بنفسى . وهو
ما يعنى أن عقولنا قد تأكلت . لم يكن على
الملوك ، أبدا ، أن يشروا أنفسهم هكذا .

أشعر أن سوف أشقى كثيرا إذا لم . . إذا لم
يسترح .

المواطن : من السهل عليك أن تريجه . (صمت) الليلة
إذا أردت . .

الوزير : أنا أريد أن أعيد إليه راحة نفسه بغير هذا
المنظر .

المواطن : ياله من منظر ! ياله من قصة !

الوزير : قصة سخيفة . منظر يثير الاشمئزاز .
(صمت) لا . لا يمكن أن تؤدي ذلك
الدور . . لحظات سريعة وينتهى ؟
يالهي . هل حقا للملوك مشاعر
لا نفهمها ؟

المواطن : سواء كنا نفهمها أو لا نفهمها ، فلا علاقة لنا
بها .

الوزير : نعم . صدقت . لا علاقة لنا بها . لا علاقة
لنا بها .

- ٨ -

الوزير : (مسرعا ومنفعلا إلى الملك) مشاعرك الخاصة
يامولاي ، لا علاقة لي بها . أنا أتحدث إليك
بكل صراحة .

الملك : (بعد أن ينظر إليه مليا) هاأنذا أراك مضطربا .

الوزير : أرجوك يامولاي . دعنى أتحدث إليك
بصراحة . إننا بالإلحاح في هذا الموضوع
سوف . . أنا مقتنع ، تماما ، بأن مثل هذا
العمل سوف يحدث خلافا في النظام الذى
أقمناه معا . ولن يقف الأمر عند حدوث
خلل . لكنى أشعر بأن كل شيء سوف
يتقوض . أنا . أنا لا أعرف كيف أستطيع
أن أواجهك أو أواجه الملكة بعد ذلك .

الملك : (معتزضا) آها .

الوزير : أرجوك يامولاي . إن مولاي الملكة تعاملني
معاملة الصديق الوفي الخالص . إنها تحترم
رأى كثيرا ، وأنا أكن لها كل مشاعر الإعزاز
والتقدير .

الوزير : أنا أنجيل العكس .
الملك : سوف تتسلل ، في سكون ، من وراء الستائر السميكة المسدلة على النافذة وتقف وتنتظر .

الوزير : لن أفعل !
الملك : ليس أسهل من أن تختبئ خلف سفار مسدل ثم ترقب الملكة وهي تدلف عند منتصف الليل .

الوزير : لن أفعل !
الملك : تخلع ثوبها الملكي ، وتقف عارية أمام ناظرينك . عارية تماما .

الوزير : لن أفعل . لن أفعل .
الملك : بل ستفعل .
الوزير : لن أفعل قلت لك .

الملك : (في غضب) إنك إذ ترفض ما أدعوك إليه ، فإنما تظهر ذلك الشعور الأحمق بالخوف من الضياع والفقْدان . إنك تحرص على ما أنت عليه ، ولا تريد أن تضيقه . أوليس هذا هو ما نحشى عليه أن يضيق ؟

الوزير : أنا أريد أن أبقى كما أنا ، كما كنت دائما . شريفا ، عفيفا ، نقيًا . وإذا كنت ترى الخوف من أن أفقد احترام النفس شعورا أحمق ، فأنا أشد الناس حقا .

الملك : إن الشعور باحترام النفس لا يُحافظ عليه يا صديقي . إنه لا يفقد ، ولا يضيع . إنه كالشر لا يذهب ولا ينتهي . وعندما يبدأ ، كن مرة ، احترام النفس في نفسك ، فإن هذا لا يعني أنك تحافظ عليه ، أو أنه لم يزل باقيا . إنه كالشر . كالشر تماما .

- ١١ -

(تدخل الطفلة ، وهي تلعب النط على الحبل . تتجأ إلى أبيها المواطن ثم تمسك بالعرس وتخلع رأسها . تعطيها للمواطن ، وتصرخ وهي تلعب اللعب)

كانوا يواجهون تحديات الرموز بقوة . أنا أضعف الملوك الأقوياء ، حيث أجد نفسي مضطرا لأن أوضح كل شيء .

الوزير : لا عليك يا صولاي أن توضح لي شيئا . سأستقبل . سأرحل عن هذا البلد .
الملك : تستقبل ؟ ترحل ؟ (في نود) إنى إنما أضعك أمام اختبار بسيط .

الوزير : إن هذا الاختبار سوف يعطمني . لماذا تريد أن تعطمني بهذه الطريقة ؟

الملك : (في صوت هادئ) إن هيكل المعبد الداخلى لا تطؤه أقدام العامة ، والأشياء المقدسة لا تمسها إلا أيدي المطهرين . إنك سوف لا تتحطم يا صديقي . الذى سيتحطم هو ذلك الرمز الأصم ، المتحدى أبدا .

الوزير : إن هذا التحدى يامولاي لا يقوم إلا في عقلك أنت فقط ، ولا وجود له في الواقع .

الملك : (وكانه يتأمل ما يقول) إن ما يدور في عقل صحيح ، حتى لو كان خاطئا .

- ٩ -

المواطن : سددت أمامه كل السبل . فكل ما يدور في عقله صحيح حتى لو كان خاطئا .

الوزير : إننى أعيش في كابوس . أشعر بأن كل ما يقال ، وكل ما يحدث إنما هو كابوس فظيع .

(يمكن أن يسمع صوت ترنيم لطفلة ، لا يلبث أن ينقطع)

- ١٠ -

الملك : تصور ونحن نستيقظ في صباح اليوم التالي . أنا أتصور صباح ذلك اليوم . لا يمكن أن تنخيل مدى الرهق الذى سيكون عليه ذلك الصباح . لسوف تفرد الطيور أحلى من أى وقت مضى ، والشمس سوف تسطع في بهاء لا يعده بهاء يوم آخر .

المواطن : أنا شخصيا لا أريد أن أرى الملكة ، بقدر ما كنت أريد أن أرى الوزير وهو يرى الملكة .

- ١٢ -

الوزير : (يتقدم إلى المواطن)
المواطن : والآن . لم أراك متزججا ؟ لقد حدث ما حدث وانتهى الأمر .

الوزير : لقد حدث ما حدث ، لكن الأمر لم ينته بعد .

المواطن : ماذا تريد أن تقول ؟

الوزير : كل شيء قد تغير .

المواطن : ماذا تعني ؟ لا أفهم .

الوزير : لقد تغير كل شيء في نفسي . ولن أخفله ذلك أبدا . (صمت) أية ليلة كثية هذه !

المواطن : أو كانت كثية ؟

الوزير : أي منظر . لقد غلبتني الفوضى . غلبتني الفوضى .

المواطن : بسبب ذلك الجمال الساحق الذي أبصرته .
هه ؟ إنها جميلة جدا ، كما أسمع .

الوزير : أجل مما يمكن أن يتخيل أحد على الإطلاق . ولكن كل هذا عبث . كل ما فعلناه عبث . حتى في هذا الجمال الحارق شيء من العبث . كان يجب عليه أن يسرق فوق المنطق . كان يجب أن يصصرع المنطق في نفسه . لكنه لم يفعل . وما هو ذا كل شيء ينتهي إلى فوضى .

المواطن : أنا لا أعرف ماذا تعني بتكرار هذه الكلمة .
الفوضى .

الوزير : كان يجب أن يرقى فوق المنطق .

المواطن : أي فوضى ؟ أي منطق ؟ ذلك المشهد داخل غرفة خدع الملكة ليس خطيرا كما تتصور . . ولا يؤدي إلى شيء مما تقول . مع مرور الزمن سوف ينقضي . وستنسى ذكريات تلك الليلة .

الوزير : لقد تحملت عنا ، الآلهة . أم نحن الذين تخلينا عنها (يعود أدراجها) نحن الذين تخلينا عنها .

- ١٣ -

الملك : (إلى الوزير في لحظة غاضبة) قبل أن أنصرف . أنا أكره النمو والتطور ، وأظنك تعرف هذا جيدا . أنا أكره التطور جدا . كما أنني لا أحب أن أبدأ إلى العنف . ولكن إذا استمر حالك هكذا ، فاضطر إلى أن أعالج ضعفك بطريقتي . (قبل أن ينصرف تماما) أنا أحب الأرانب الصغيرة والكبيرة . لكني لا أحب الأرانب التي تكبر (يمضي) .

- ١٤ -

المواطن : نحن عامة الناس ننمو . نكون صغارا ثم نكبر شيئا فشيئا . في حين أن الملوك يولدون وفي أنفسهم كل شيء . إن بذور الموت لا تنمو ولا تكبر معهم . إنها باسقة ، يانعة منذ البداية . الميلاد عندهم كالوقت سواء بسواء .

الوزير : (في مكانه) لم أعد أستطيع أن أحادثه . لقد انتهى زمن المحاورة .

المواطن : نحن عامة الناس بسطاء وعقلاء . وهل فينا من يفعل كما فعل الملك ؟ أية لعبة شيطانية تلك التي جرت من وراء ستار .

الوزير : إن شيئا لا يخفى . السائس السميكة لا تحجب شيئا . لقد عرفت الملكة تفاصيل ما حدث .

المواطن : نحن الناس كالأرانب التي تكبر . ذلك لأننا ننمو . ننمو مع كل شيء ، وفي كل لحظة (يتوقف متبها . يسرع إلى الوزير) ماذا قلت ؟ الملكة عرفت ؟ وماذا قالت ؟

الوزير : (ينظر إليه ولا يجيب) .

المواطن : ماذا قالت الملكة ؟

الوزير : (ينتهي للانصراف) طلبت مني أن أقتل الملك .

المواطن : الملك ؟ بحق الآلهة ، هذا مثير للغاية .
القصة لم تنته بعد ، على غير ما كنت أتوقع .
حسنا ، وماذا أنت فعل ؟

الوزير : (يتأيع سيره . ثم يتوقف) إما أن أقتله أو
أقتل . (يمضى)

(لحظات من الصمت)

(تدخل الطفلة . المواطن يعود
أدراجه . الطفلة تلعب بالخيول عدة دورات
ثم تقترب إلى حيث الباب المؤدى إلى

الداخل . المواطن وهو يعاود محاولة إصلاح
العروسة . الطفلة أمام الباب تثبت وتنظر إلى
الداخل . تصرخ صرخات متتالية متشابهة ثم
تجهد حركتها . المواطن ينظر إلى ابنته دون أن
يهتز أو تبدو عليه علامة تأثر . ينظر إلى
الجمهور وينطق كلمه واحدة) .

المواطن : . . وقتله . (يستأنف إصلاح العروسة لما
يقرب من نصف دقيقة ، بعدها) .

يسدل الستار
يحيى عبد الله

مسرحية العدد القادم

الفريد فرج

● الزيارة

تجارب مناقشات

تجارب

- عددان (قصيدة)
- الموت في الظهيرة (قصة)

أحمد طه
سعد الدين حسن

مناقشات

- والفتا الثقافي ومجلة إبداع
- القصة القصيرة وميوم العصر

سليمان فياض
د. محمود الحسني

تبدأ «إبداع» هذا الباب الجديد لنشر «التجارب الفنية» الخاصة ، التي قد نخرج - في تقديرنا - ليس فقط عن «أصول التقليد» ، وإنما تنمرد على ما بدأ يستقر من ملامح «التجديد» ، ويتحول بدوره إلى أصول تكاد تكون تقليدية .

وقد لا نفر نحن ، ذوقيا ونظريا ، بعض ملامح ونتائج هذا التجديد على التجديد . ولكننا نقف أمام «التجويد» الذي لا يمكن إنكاره . فنلتزم بأن نطرح بعض ثماره على القراء وعلى النقاد . فلا بد أن يكون لهم رأيهم - الذي نرحب بنشره كل الترحيب - يمثل ما هو حق المجددين «والجدء المجيدين» أن تكون لهم فرصة اختبار مفاخراتهم عند القراء .

«التحرير»

أحمد طه | عدوان

واحد	يكون :
تستدير السماوات أغلق صرة زادي ، وأغلق أبواب قلبي .. أعلن فوزي الجسد إنها ساعة الفيضان ، وآخر أزمانكم فاستديروا ..	انفجاري بكم .. مفرداً .. جمعكم . - الطاولة (٤٨) - في المراقب متسع للتيامس وبيت لنا ورحيل السفائن لا يتيسر ، والنوارس لكننا حدثنا الطيور الغريبة أسمعتنا تراتيلها فأنكشفتنا - وكنا نموت بأعشاشنا -
أحرركم من دماغي .. أناول نفسي الخمر وخبز المواجهيد فالיום أنعمت لي ميتي واختزنت حروفي وجيمي ججيم وجيمكم جنة	دثري ... واتركي نبضة من رياح المراقب تلتف حولي فأهذي بأساء من هجروني وأهذي بأساء من خنتهم فأنا حالم بالرحيل أبعثر فوق كل السفائن وأنا حالم بالزوال
وأنا مفرد في الجحيم أسبحني ... وأقدسني أستجير بكم : أشعلوا الماء في جسدي وابعدوا الرأس عني وضموا - إلى بعضه - جمعكم وانفرادي	

هيشى نديك الغر للجيشان
 وقلبك للغبية «الآخرة»
 واشهدى عرى جسمك كالآلهة
 فانا وثن موغل فى الفناء ، اجوب البيوت الخراب
 اهدهد احجارها المستكنة ، افتح ابوابها
 واقيم على العتبات
 فتبتسم الارض لى انحلع الموت
 عن جسدى
 واصاجعنى ..
 واعاود قتلى .. ابمشى
 «أوقد النار لى»

القاهرة : احمد طه

أشيعنى خلف كل الجنازات
 وأنا مقبل صوب عشك ، ألهت بين ذراعيك
 كالغرياء ، فهل أنت جسر لى لحظة الوجد
 يعبره الراحلون وأعبره
 لا أقيم ولا أتوقف
 أم أنت نافذ للشوراع ..
 خزنة سرى ..
 وأهل ..
 وأصحاب بيتى ..
 ومملكتى ..
 وسبيل الأحبة لى
 فاكشفى الستر بينى وبينك .



قصة

الموت في الظهيرة

مسعد الدين حسن

١- حمامتان

وأقسموا أن تظل جليلاً وطاهراً ، تفنى لك الصبايا ، والنسوة
يفتلسن بمالك الطهور . لماذا خنت يامهر ؟

قال النهر :

إن وحيلك يدس أنفه في كل شيء

٣- فرس النهر يرب بين الأصابع

○ راح صديقي يتابع «أبو دقيق» يرف في الهواء كالدانتيل ،
بينما أمسكت أنا وفرس النهر الأخضر بين أصابعي ، ورحلت
أجول بعيني في اتساع الحقول ، الصفادع المبتلة مسافرة في
التقيق . الطائرات تبيض جوار الحيار . يشاكس صاحبه
الحمار ويتيق . ثعبان طويل لا ينتهي من العربات على الطريق
السريع ، وفي المدى استوت من الدخان السياه الثامنة .

وعندما لا تستقر عيناى على شيء ، أسقر على وجه
سديتي ، وأكاد أبكي .

كلما استقرت عيناى على وجهها قلت لها :

أي ساقوص متوغلا بحزن

ملحولا من اللامع المعية التي رايتها

بالصفاء الألقا يقترب ذلك الوهمي

لكنى مرتعب لثلا تغري سيادك* .

● مقطع من قصيدة ٣١ كانون الأول - الكسندر بلوك .

○ غطت وجهه في هدوء . ثم جلست منكسرة بجوار
السري . اليدين مفرودتان على الرأس وجسدها القائر يميل
كمداً يميناً ويساراً . بينما ترف حمامتان بجوار دولاب الملابس
المفتوح نصف فتحة . راحت هي تتحرك حركات عجمية .
تفرد رجليها . تضمهما تضرب بيدها على صدرها وهي
تصرخ : «ياحبيبي» .

طارت حمامة وقفت بجوار رأس الميت وراحت تهدل هديلاً
مكتوماً . أكلت ضجة في الخارج . انتهت هي : ذهبت
وغطاها الملح لما انفتح الباب فزعت الحاملة ولافت بالشباك .
صرخت هي : «أبو عيلى مات يا خال» .

بين العميل والصراخ كفنوا الجسد الذى وصل تشوه من
العراق ، ليتقلوه إلى قبرته البعيدة . لما دار في الخارج عمرك
عربة نقل الموتى قفزت الحاملة الأخرى في نصف فتحة
الدولاب وراحت تهدل بهديل مسموع .

٢- النهر

○ قال الأب يعاتب النهر :

لماذا ؟ لماذا يامهر أغلقت وحيدى وأنت الطيب الجميل .
لماذا يامهر ؟ أحبيبتك لما عرفنا أن هناك من دموع الناس
أجمين . حامدناك ألا تحزن ، وتحزن يامهر ؟ والرجال أقسموا
منذ بذلك ألا تنسرك هناك جيفة ولا تمر بك للراكب ،

الأبيض من أصل النمل ، وواحا ينحدون إلى أسفل ، إلى أسفل ، حتى غرقا في الظلام .

٦- الأئين

○ والقطار يدير بالجماء القاهرة . وفيها كنت أنظر من نافذة القطار ، أشهد حوار الحقول مع الندى . كنت أسمع أتنا يصاعده ، يصاعده بصحيم الملى .

قلت : هو النهر يتوجع أو يفيض ولما كان النهر يترقق ، قلت : هي السنايل تروء في عرسها . ولما كانت السنايل تحتضن الريح وتتصب قلت : هي الأشجار في خاص النمر . ولما كانت الأشجار هائلة تماما ، قلت : هي الطيور تتمزق . ولما كانت الطيور تصطف تزف الريح للملى ، قلت : هي أمى عندما رأت طائر الموت يتحلق حول وجهها . ولما كانت أمى تنبض من نومها ، قلت : هي الأرض إذن تميد بنا . لحظتها انشد جسدى قفوس ربيع ربيع ، وتجاول مع أسلاك التلغراف السوداء التي بدلت كخيوط موسيقية تتوجع وتعد إلى أمام إلى أمام حتى القاهرة حيث وجه سيدى يشع عنى ويدخل في هسيس غامض ، سرعانا ما ينقل إلى النهر ، قلت : هي سيدى تنزف أو توت . لحظتها وجدتنى أبكى وأنوح ، ولما لم يتم أحد بيكلى راح جسدى للشرود كالقوس ينتفض بشدة ، قلت لنفسى : رسلا وشدا . رسلا وشدا .

ولما لم تستجب حنجرتى كأن القطار بكامله مغرور بها ، والأئين مازال يصاعده ويتشتر ، أرفقت السمع ، وأبصرت السنايل تنفرط بغير درس . النهر يجرى بغير دفع . الطيور تغرد بغير تحليق . الأشجار تتمايل بغير ريح فأصابتى الرعب والدمشة وأبصرت في الأفق وجها بين كان وجه الحزن تلقه الوحشة ، كأنه خارج لثوه من ظلمة أبدية . على يمينه شجن وعلى شماله قلق ونجته تراب مجور ، وفوقه غيم ثابت . قلت : يا أيها الوجه الجليل . أنا قوس شارد من أمه إلى صديري : صدر خائنى ، وصدر يشع عنى . هارب من قلبين : قلب لى ، وقلب عن . فشلت بين يديك يا أيها الوجه الجليل ، قيل أن يقطعنى النحب . وفقا لا تشدن كثيرا لكلا الحزن شدن كثيرا لا تزف فمن سيهمم لتزفى .

استجاب الوجه لى . أفقت على مهممات الجالسين أمامى . كانت قطرات من الدم للتخثر تتساقط من أنفى وفى لم ألتهم تركتها تتساقط غير أننى لحظتها أدركت بقينا أن الأئين المصاعده فى الملى هو أئين سيدى . التى مازالت تشيح بوجهها عنى وفيها كنت أنظر ثانية من نافذة القطار أبصرت وجه الحزن يكر ، فقررت أن أوقف نزيف دمي والقطار يدير بالجماء القاهرة .

القاهرة : سعد الدين حسن

تنتظر سيدى إلى وجهى ولا ترد . جلست جوار صديقى على خشب المونس تشتمل الأفق . ابتسم لى وهو يرقص نصف رقصة ساخرة .

أطرقت متعلما فرس النى الذى مازال بين أصابعى . قال صديقى : استقال بيجين

قلت : جاء شامير

لما التفتت سيدى فى المرة الثالثة . كنت أود أن أقول لها :

لماذا تصمتين يا أبدية غامضة ؟ . . ياروحى . أينما ذهبت سألتبك دائما حتى آخر حدود الليل ، وسألتبك موسيقك الجديدة التى ولدت فى التسيم النقى متصاعدة من البعيد ، ولبن نفرق أبدا .

ولكنى ترددت : لأن ثمة حيونا كانت ترقينا ؟

من بعيد أقبلت جنازة . نظر صديقى وأنا كلانا إلى الأخرى صمت . اقتربت الجنازة . لم أستطع النظر إليها . أطرقت ، ولما رفعت يدي لأطلق فرس النى كان بين أصابعى ميتا .

٤- كوثر

ثلاثون عاما لم يتحقق شيء صاحب الملهى الذى بجوارنا يزداد سمنة وأنا فى تحول مستمر وجارى كوثر الأثنى الجميلة المتكررة فقدت زوجها البناء فى قف ، فراحت تقضى حاجة المحرومين من الرجال .

أحببت كوثر وقبل أن تزوجها بثلاثة أيام ماتت بمرض خبيث لم يمض فى جنازتها أحد .

٥- حلم وفى

○ بجوار فرسه الأبيض أهل التل وقف يد شعر حيث به المبلول وبداعها فجأة هبط من الغرب فرس أشهب بجناحين عن يمين التل مطها برش ، وأجراس ، وعزله له ألوان الطيف وحل سهوته فارس وسيم متجه ، على رأسه تاج يلعب ، وفى خصمه سيف ذهبي ، وهل جنبه حقيقتان من الفرو الفاخر ، مليشان بجنيحات ذهبية تشغل كلما نفض الفرس الأشهب بقدميه المظلمتين وكلما تقدم الفارس من ذات الشعر المبلول فرزت إلى حبيها الذى انخطف قلبه على فضله ، وأراد أن يصرع الفارس بضرية سيف واحدة . غير أنه لا يملك سيفا . وكلما اقترب الفارس بكت الفتاة وأميرها عاجز تماما ولما تقدم الفارس ليحفظها تقدم أميرها الأعزل ، غير أن محاولته ضاعت هباء . ولما استمرت هى على الفرس الأشهب أمام الفارس وبدأ الفرس بطير رفس أميرها رفسة الموت ، فتدحرج هو وفرسه

واقفنا الثقافي .. ومجلة "إبداع"

سليمان فتحي

بأنها لا تنشر إلا لاتجاه بعينه ، واتجاه رجعي كما قال وزعم ، بل جزم فيها نشره بقرب نهاية «إبداع» ، للخلاف بين أعضاء أسرة تحرير «إبداع» .

○ وواحد من أرباب المؤهولين ، من كتاب الطبقة الخامسة إلى الطبقة العشرين ، عاش سنواته الخمسين يعتقد أنه كاتب لا يقل شأوا عن يوسف إدريس ، وكان من المفروض أن يسقط بالتطور الطبيعي لحياتنا الأدبية ، في غريال الزمن ، ولكنه بسبب خلل اجتماعي حدث في واقع الثقافة المصرية ، في العقد الماضي ، صار بين مجموعة الكتاب الموقر ، حلة الحقائق ، الذين أعيدهوا إلى الحياة بعملية قيصرية ، في ظروف استثنائية يمر بها الجميع . ومن الطبيعي أن تشتب هذه المجموعة بالاستمرار في الوجود ، وأن تسعى لهذا الوجود في مجلة جديدة مثل «إبداع» ، وتستهدف السيطر عليها ، والاستحواذ على صفحاتها ، وإغلاق الباب دون الآخرين .

ولم يقل لهم أحد من جلسائهم إن ما يكتبونه دون مستوى النشر في مجلة أدبية ، تعني بنشر الأدب الرفيع .

والغريب أن جميع الذين قاموا بهذا الهجوم ، أو التمرض ، كانوا دائما بين واحد من هؤلاء :

○ صحفي لا موهبة شعرية له ، ولكنه عاش سنوات صديقا للشعراء ، و«كشافنا» لأحدهم خاصة ، فظن نفسه شاعرا ، وقدم لإبداع مالماء «قصيدة» ، ورفضت «إبداع» أن تنشر له ، لسطحيته ، وكثرة ما بها من كسور في الأوزان (سبعة عشر كسرا) ، وخلل واضطراب في التنقل بين التفعيلات ، ولتراكم الصور فيها وتعارضها ، وعدم تركيزها . فتحين أول فرصة أتاحت له في صفحة أدبية بإحدى صحفنا ، وفي غيبة الإشراف الأدبي ، على هذه الصفحة ، ونشر هجوما حادا ، ومفرضا ، على أسرة تحرير إبداع ، للإيقاع بين رئيس التحرير ونائبه ، ولاتهام «إبداع

في يناير ، من العام الماضي ، صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» .

وطوال اثني عشر شهرا ، وأصحاب الأعمدة وأنصافها وأرباعها ، في الصحافة المصرية خاصة ، يهاجون أسرة تحرير إبداع ، والمواد المحررة ذاتها ، قصة ، وشعرا ونقدا ، ويهاجون بكلام صحفي تفريري وعام ، لا يحمل صفة النقد . ولا يسوق حثيثات الأحكام ، لمجرد الهجوم ، ولمختلف الغايات والأغراض . بل إن البعض من كتابنا الصحفيين ، المشتغلين في نفس الوقت بالأدب ، كان يكتب عنها في أعمدة مجلته مادحا ، ولكنه حين يكتب في لندن ، ويبيع في عاصمة عربية ، ينقض عليها دما حتى يقل منه البيع ، ولا يستثنى من أعداد «إبداع» سوى العدد الوحيد الذي نشرت فيه قصة له . وشارك شباب الشلل في ندواتهم الأدبية بلقاهي ، في هذا الهجوم ، لأن المجلة رفضت نشر مادة أو أكثر لهم ،

وعقل صاحبنا وجماعته عن أن «إبداع»، التي أنشئت بعد «فصول»، لتصبح مسار حياتنا الثقافية، ولتفتح باب النشر لكل جيد من ألوان الإبداع الأدبي والفني، قديمه وحديثه، ولتكتب سائر الأجيال والاتجاهات، ولكي تغني حياتنا الثقافية، بالتقدم التطبيقي، الذي ينبغي له أن يواكب ثمرات الإبداع، بل وأن يسبقها، ويرتادها الطريق. وإنسيقا مع هذه الغفلة، راح يهاجم في صحيفة يومية، مجلة «إبداع»، ومجلة «فصول»، ويعرض بنزاهة وغايات المشرفين على تحريرهما.

○ وواحد من مقاولي الأدب صنع عصر «البرو» - ثقافة الذين أفسدوا مينة ويسرة - ومازالوا يفسدون - حياتنا الثقافية، أديبا وصحفيا، يجمعون كل قول مكتوب. من الخير موثوقا به أو غير موثوق. .. إلى التحقيقات الصحفية السريعة التي تقوم على القصص واللمس، وتخلق الأقوال والثرثرات من المقاهي والغرف المغلقة. .. إلى القصص القصيرة، والمتوسطة القصير، والقصيرة جدا، والمخطوطة جدا، تكتب على عجل وحسب الطلب، فكل مجال نشره العربي، في عاصمة من عواصم الصحافة العربية، أو في المهاجر، أو في صحف مصر ذاتها. .. إلى الأشعار التي لا تراعى بها موسيقى ولا شاعرية، ولا تحترم أبسط قدي في الشعر وأقله، وهو قيد التفعيلة المروغية. .. إلى المقالات السطحية الملوطة التي تبجح هذا لذلك، وذلك

لهذا، في السياسة، وفي النقد، وربما بلا خيرة تذكر في السياسة، أو في النقد. .. وكلها كتابات تندرج تحت ما نسميه بكتاتبة «الحياكة» والتفصيل، وما أكثر ما بها من أخطاء في الإملاء، والتصرف، وعلامات الترقيم، والنحو، والتركيب اللغوية.

أحد هؤلاء المقاولين اكتشف له، أكثر من مرة، أكثر من بيع للمستكتب الواحد (حدث مثلا) يقطعه هو ومن تحدث إليه، ويبيع جزءا في عاصمة، وجزءا هناك في عاصمة ثانية، وجزءا هناك في عاصمة ثالثة. .. ثم يعيد البيع بالعكس، وبأسلوب الاستبدال والإحلال.

○ وأحد هؤلاء المقاولين كان يكتب مثلا واحدا للكاتب أجرا عن مكتوبه، ثم يكشف أنه قبض ثلاثة أمثاله، ومع ذلك فهو بين المرموقين في حياتنا الثقافية.

وهؤلاء المقاولون يستثمرون (مثل تجار البونيكات والرأسمالين الطغليين) كتاب مصر والعرب، مستغلين المناخ السائد، والعلاقات العربية الراحنة، والظروف المعيشية الطاحنة هؤلاء الكتاب، ويبيعون لهم عقولهم وأرواحهم وحصاد أبقلامهم، في سوق «البرو» - ثقافة «البرو» - دولار، غافلين أو متغافلين، ويخدرين لضمايرهم دائما بأي حجة أو تبرير، يبيعون بعضهم للبعض، والكل للكل، فسلهم، كل للمهم، هو سوق التأليف والتوليف، وما يعود منه من

ربيع سريع وظريف.

.. وليس من صالح هؤلاء المقاولين، أن يروا حياة ثقافية نظيفة تبدأ على أرضنا، ومجلات جادة وعاقلة تمجد لإعادة صياغة حياتنا الثقافية، وترسى، أو تعيد إرساء، تقاليد أخلاقية، تحكم واقعنا الثقافي، بعلاقات، ونشرا، فذلك كله بداية النهاية لمعصر والمقاولات الثقافية، ولمعصر وتراحييل العمل الذهني. وكان لا بد أن يهاجوا مجلة «إبداع»، وأن يشجعوا على مهاجمتها، داخل مصر، وخارج مصر، في الصحف، وفي المقاهي والمتديبات، وفي الغرف المغلقة، وأن يستنهضوا في هذا الهجوم الأنصار، كل الأنصار، في شلل «تراحييل العمل الذهني».

ومن الغريب، أن يتخذ عدد من الكتاب، بهذا التحريض، وأن ينسوا أنهم أصحاب مواهب، إذا كانت لهم مواهب، وأصحاب رسالة، إذا كانت لهم رسالة، وأبناء جماعة بشرية، إذا كانوا ما يزالوا يشعرون بالانتماء إليها، ومواطنون في وطن، إذا كانوا يعانقون تراب هذا الوطن، وماضيه، وحاضره، ويسعون بالكلمة الحق، الكلمة الصدق، الكلمة الحرة، الكلمة الالتزام، إلى تخليق مستقبل لوطنهم وجماعتهم، على طريق التقدم والحضارة.

لقد اختلط الحابل بالنابل في حياتنا الثقافية، وتداخلت كل الأوراق، في كل الأوراق، في سوق الثقافة، كما هو الحال في واقع الاقتصاد والتجارة والسياسة، منذ

أواخر الستينيات إلى يومنا . وصار من الواجب تصحيح ذلك كله في واقع الثقافة ، بالتخطيط الجاد ، والعمل المستمر والدؤوب ، وروح من التجرد والتضحية . هكذا كانت الغاية من إصدار «إبداع» ، وقبلها «فصول» ، وهكذا ستكون الغاية ، فيما سوف تصدره هيئة الكتاب من مجلات جديدة : «عالم الكتاب» ، «الفنون الشعبية» ، «الحضارة» .

ويدلنى ، بعد تجربة مريرة ، طوال اثني عشر شهرا ، أنه ما من مجلة منها ، ولا هى مجتمعة ، بقادرة على تتبع الواقع الثقافى من أبعاده وانحرافات ، فالسوق ، سوق البيع والشراء ، ونخامة الفكر ، ما يزال قائما ، وما تزال خيامة منصوبة ، وصار من الضروري - مع التخطيط ، والجهد وروح التجرد - إثارة الحوار الحر ، والفضاعل ، والخلق ، وفى مناخ تزكو أسهم الديمقراطية فيه وتزبو ، بين الكتاب ، وبين القراء والكتاب ، فى قضايا الأدبية والفنية ، ومراجعة أنفسنا ، فى واقعنا الثقافى ، لتعلم : كيف نغف ؛ وكيف نخجل ؛ وكيف يحافظ كل كاتب منا على تاريخه ، وقد ملك زمام أعظم ثروة ، ثروة الكلمة ، فلوكر التاريخ لانتسى ، ولا ترحم أحدا ؛ وكيف لا نندس لأنفسنا مواهب ليست لنا .

إن من هاجموا مجلة «إبداع» طوال عام مضى ، سوف يستمرون فى الهجوم عليها الآن ، وغدا ، حتى فى زسائلمهم بالبريد ، مادام هناك صحفى يصير على أنه شاعر ، ومادام ثمة ربيع موهوب يعتقد أنه أفضل من

نجيب محفوظ ، ومادام ثمة ناشئ ، ما يزال فى دور التمرس واكتساب الخبرة ، ويصر على أنه فوق القوق ، وماداموا جميعا يصرون على النشر ، والنشر الفورى ، وفى أول عدد يصدر من «إبداع» (ولاحق لهم جميعا فى نشر سطر واحد على صفحاتها) ، ولا كنا نساعدهم على خديعة أنفسهم ، وكنا شركاء لهم فى خديعة القراء .

ولأن مجلة «إبداع» ، تصر على احترام قرائتها ، فهى تعرض لموجات من الهجوم ، وبيننا ويسارا ، ولمحاولات الإيقاع بين أعضاء أسرة التحرير ، حتى فى الرسائل التى يحملها البريد ، وبوقاحة وجرة لا تقبل من أى أحد متحضر ، عرف قدرا من الإنسانية فى التعامل ، والنفوق فى السلوك ، والحياء ، مجرد احترام إنسانية الغير ، مجرد الإنسانية ، وعرف حق الغير فى العمل الهادىء الخلاق ، دون ضغط ، أو إرهاب ، أو ابتزاز . وسأعرب لذلك مثلين بارزين :

○ صحفى ، ربيع موهوب أدبيا ، تقدم لإبداع بقصتين ، كانت إحداها عند القراءة الثلاثية ، من أسرة التحرير ، مليئة بالخشو ، والثروة ، والرغى ، ربما مجرد بسط الرداء على أكثر عدد من صفحات «إبداع» . ولذلك اعتذر عن نشرها بالإجماع ، مع أننا نعرف أنه من أصحاب الأعمدة ، وأن من يملك عمودا فى هذا البلد ، يملك أن يقضى ، ويسدون أى حييات تحترم ، وعصلا بالمثل القاتل : «الرخصة التى ما تنصيحى

تدش» . وكانت القصة الأخرى مقبولة للنشر ، مجرد مقبولة ، ولا ترقى إلى مستوى الجودة ، وحدث حولها نقاش - كما هو المفروض أن يحدث بين أعضاء أسرة تحرير - حول إمكانية نشرها . ولأفضلية غيرها من قصص الكتاب عليها ، أجل نشرها من شهر إلى شهر .

ولنتوقف برهة عندما قاله الصحفى الشاب ، من أن ما رفضناه هو «الكتاب لا معين» ومن ذوى الأسماء المعروفة . ولؤكد له من خبرتى الخاصة ، خلال عام من العمل مع أساتذنا الدكتور «عبد القادر القط» ، أنه فى كل الظروف لا تقبل «إبداع» نشر ما دون حد الجودة ، حسب تقدير أسرة التحرير ، وفى حدود ما يتوفر لديها ، مهما كان وضع كاتب كتب من «السمعان» أو «المعروفة» أو «التاريخ» ، ولم يحدث ، مع ذلك ، أن جاءت لنا من شاعر معروف أو غير معروف ، أو كاتب لامع أو غير لامع ، قصيدة جميلة ورفض نشرها ، ولا قصة مقبولة المستوى ورفض نشرها . . إلا إذا كان الصحفى الشاب يعتبر أن نشر كتاب لبضع قصص «صحفية» ، فى صف مجلات مصر أو الوطن العربى هو مسرور كاف للشهرة والمعرفة ، واللمعان ، والتاريخ ، وحتى النشر الفورى ، بمجلة للأدب الرفيع .

ولو أن كاتبنا مجيد ، بعث إلينا بقصة من فضلات درجه ، أو من بدايات تجاربه (منذ دهر ول) ، أو

فهم خطأ أننا نقبل التقريرية والمزايبة فيها كتبه ، لكننا من واجبنا ، ونحن أصدقائنا ، أن نحمله من شر نفسه . وأن نحمل معه تاريخه واسمه ، بالاعتذار عن نشر قصته ، أو مقالاته ، أو قصيدته ، على صفحات «إبداع» .

ولو أن كاتباً آخر بحث إلينا بقصة واختلف الرأى عليها بيننا ، وذلك أمر متوقع حيال أى عمل أدبي أو فني ، بسبب اختلاف المشارب - وهذا حق بشرى من حقوق الرأى بين المحررين والكتاب والقراء على السواء - لكان الرأى الأخير فى النشر وعدم النشر لرئيس التحرير ، فهو ربان «إبداع» وقبطانها ، وإذا لم نفعل ذلك ، فتحن بيمدون عن أفق حدود التحضر ، وعن أول واجبات العمل البشرى ، الجماعى ، أى عمل .

ولقى كاتب هاتين القصتين رئيس تحرير هذه المجلة ، وحين عرفته هذا الكاتب الصديق ، أن إحدى قصتيه مرشحة للنشر ، والأخرى معتزلة عنها ، قال : «إنه يريد» (هكذا !!!) «وأن تنشر القصة المعتزلة عنها بالذات» ، وزاد حين لم يجد غضبوا للإرهاب ، ولا للرقبة ، فقال (وبالأدب القول ، وسوء النية ، والإصرار على الوقيعة) لرئيس تحرير «إبداع» ، الشاعر ، والناقد ، والعلامة الخلق : «يبدو أنه لا سلطان لك فى المجلة» .

إن هذا الكاتب واحد من أفزهم واقعنا الثقافى فى السنوات الأخيرة ، وربما كان كونه ابن هذا الواقع ، هو علوه الوحيد ، ولكن ذلك العلو لا

يقبل منه ، فما حدث منه ، قد صدر من مثقف ، يزعم أنه كاتب ، ومن المفروض أن الكاتب أكثر من الرجل العادى ، امتلاكاً لإرادته ، وحرية ، ولروح الرجل المتحضر ، روح التسامى والاستعلاء .

○ وصحفى شاب ، قال فيما كتبه ، قبل شهر ، بصحيفة «الأهالى» التى تكن لها كل احترام - عن أسرة تحرير «إبداع» ، واعتذارها عن نشر عدد من القصص والأشعار ، زعم هو أنها ولعدد من الكتاب والمبدعين ذوى الأسماء اللامعة والتاريخ المعروف - وزعم أنها تراكت لدينا» ثم قال : «وجهاء هذا الرضى فى مواجهة زميل الدكتور القط فى مجلس التحرير» ثم قال : «وأصبح هذا الوضع يمثل أزمة حقيقية . قد تؤثر فى استمرار صدور المجلة ، نتيجة لغياب الحوار بين الأجيال الثلاثة فى مجلس التحرير» . . وكان هذا الصحفى الشاب كان رابعاً فى مجلس التحرير (ولم يحدث ذلك يوماً) ، ورأى الحوار مقطوعاً . . وكأنه لا يعرف أو لا يقدر ، أننا وإن كنا نمثل حقاً مجلس تحرير ، ونمثل أجيالاً ثلاثة (وذلك من حسنات الاختيار لمجلس تحرير مجلة أدبية فى المناخ الثقافى الراهن) . فإنا ، أنا والصديق الناقد الأستاذ سامى خشبة ، نعرف ونحترم ، ونقدر ، أن ثمة رئيساً لتحرير «إبداع» ، وأتينا نساعد ونعينه فى تحرير المجلة ، بالقراءة ، وإبداء الرأى ، وإدارة التحرير ، ومتابعة التنفيذ ، وأن له وحده القرار الأخير فى

صلاحية قصيدة أو قصة أو مقال للنشر .

ولقد اتهم هذا الصحفى الشاب مجلة «إبداع» بأنها «تشتري إبداعي بعينه» ، «بدعوى توفى الهجوم الرجمى» (هكذا اتهم وبرر اتهامه) ، ولا تعليق لإبداع على قوله سوى ما ننشره . فلقد نشرت «إبداع» فى أحد عشر عدداً أصدرتها عام ١٩٨٣ ، لكتاب من سائر الأجيال ، ولكتاب من سائر الاتجاهات السياسية ، ولكتاب ذوى رؤى مختلفة فى مضمون الإبداع وشكله ، إلا إذا كانت غايته أن يجعل من إبداع حكرًا على كتاب ، دون كتاب) .

ترى ماذا يحدث لو أننا قلنا تبريره مع نفس الاتهام ، قلنا : إن «إبداع» «تشتري إبداعى بعينه ، بدعوى توفى الهجوم اليسارى» ؟ والأمران غير حقيقيتين بحال . ونحت أيدنا ، وأيدي الكل ، الوثيقة والدليل والبرهان : كشاف مجلة «إبداع» الذى صدر فى العدد الأسبق من «إبداع» (يناير ١٩٨٤) . وفيه الدليل على ما يكذب مزاعم هذا الصحفى الشاب . وليرجع إلى المقدمة التى صدر بها التحرير هذا الكشاف ، وليعرف هو ، وسائر المساوئين والانفان ، أن مجلة «إبداع» ، قد قدمت لأجيال الشباب من الكتاب ومن سائر أرجاء مصر فرصة ومساحة ، كنا فى البداية فى تخوف من إتاحتها بهذا القدر ، خشية الوقوع فى الغموض أو السطحية ، أو اللا إبداع .

إن أسباب «التردى» و«السطحية» فى الواقع الثقافى والعربى ، التى نسال

عنها الآن ، ترجع إلى مناخ سوق الصحافة والثقافة الذي عرضنا له ، لكنها ، وفي بقية ، ترجع بالآخر ، إلى أن أكثر كتابنا قد استسلموا بإرادتهم واختيارهم لمناخ هذا السوق (فيها هم ، في نفس الوقت ، يكتبون عنه ويدينونه) . والقليل منهم هم من عف بنفسه ، وأعطى مال الأدب للأدب ، ومال الأكل العيش للجسد ، وما للرسالة والتاريخ للروح وللأمة . وعن هذا القليل تبحث «إبداع» في مصر وفي الوطن العربي كله ، وتمديدتها عبر الصحارى والوديان إليهم ، ليمدوا أيديهم إليها ، وتتمنى عودة المهاجر إلى وطنه وقومه ، ولباب اليأس إلى بارقة أمل في أرضه . فلما عث أن نشعل شمعاً في ظلام صحراء لا يرى أحد لها ضوءاً ولا يمر بها حتى عابر سبيل .

إن أحداً لا يزعم أن مجلة أدبية ، أية مجلة أدبية ، في مصر أو في الوطن العربي ، ليست في مأزق ، أو أنها لا تمس في أيامنا على الصراط بين الجنة والنار ، بسبب نقى السوقية ، وسوقية السوق ، في الواقع الثقافي ، وبالصورة : ندرة القصص الممتازة ، والأشعار الجيدة ، وبالتالي قلة عدد المبدعين المجددين في سنوات السبعينيات ، من أصحاب المواهب العظيمة الذين عرفتهم مصر والمواهب العربية حتى غاية الستينيات . وسبب رحيل عدد من الشعراء بالموت ، أو بالهجرة عن ضفاف الوادي ، وسبب تسهل أكثر الأدباء والشعراء في إبداعاتهم ، فكله متاح له فرصة النشر في الصحافة العربية ، وكله مقبوض الثمن ،

وكله يقرأ أو حتى لا يقرأ ، ثم يجلس الواحد منهم قريح العين ، معتقداً أن ما يمنحه لمجلة أدبية مثل «إبداع» هو فضل منه ومكرمة ، بمن به عليها ، فقد ضحى ، أى والله ، ضحى بسمر أعلى لأجل خاطرها ، وتواضع مودة لأصدقاء له بها يمررونها .

وإن أحدهم لتسكتبه ، اختاروا منه لموضوعه ، أو تكليفاً له عن كتاب محمد ، أو عن مسرح محمود دياب وقصصه ، أو قصص فاروق منيب فيسألك للضرورة : كم تدفع ؟ وهو يعلم أنها مجلة وطن يمر بظروف اقتصادية صعبة . . كم تدفع ؟ وهو يعلم أن أي مجلة أدبية للدولة تعان وتدهم من الدولة ، وأنه كلما زاد توزيعها ووفؤها بالخدمة الثقافية زادت خسائرها . وتضيق أية إعلانات ، أو كمية مصدرة ، في بحر الحسارة ، خسارة ارتفاع التكلفة ، في زمن أخير . . كم تدفع ؟ وهو لا يسأل نفسه ولا يكلف خاطره . أن يسأل نفسه عن قيمة ما كتبه أو ما سوف يكتبه ، وأن يسأل نفسه : لمن يكتب ، وأن يذكر نفسه بأنه إنما يكتب حين يكتب لشعبه . وعن تجارب شعبه ، ليغني ثقافة شعبه ، ولكي يبقى هو جزءاً ، غير مبدد ولا مضيع ، من تاريخ شعبه .

إن المازق الرئيسى لإبداع ، هو في مقالوى الأدب ، وفي هذه الشلل من المتأدين وما أكثرهم ، وأقل حصادهم ، في غيبة النقد ، لأن التقاد شغلوا بالصحافة ، وبالإعلام ، وبهذه الكتابات الصحفية على هوامش الأدب ،

وشعلوا بسطلب العيش ، والعيش أنواع ، فيه الضرورة ، وفيه اليسار وفيه الرفاه ، وهم في طلبه مثل كثير من الشعراء ، والقصاصيين ، درجات في هذه الأيام .

وكم من ناقد طلبناه ، ولقيناه ، ورجوانه ، ليختار واحداً من هذه الكتب الإبداعية الجيدة ، التي تصدر بين شهر وآخر في مصر والوطن العربي : ديوان شعر ، مجموعة قصصية ، رواية ، وليكتب لإبداع دراسة عنها ، فاعتذر . اعتذر لأنه يقف بيتنا وبينه سدٌ : كم تدفع ؟ . أو لأنه يعتبر أن مجلة مصرية جادة ، مثل إبداع ، مجلة دولة «يصدرها بعض الأصدقاء» . . أو لأنه استمر الكسل إلى جانب التلفزيون ، أو في جلسات المقاهي ، وأوى إلى جيل يعصمه ، فيها يزعم ، من الماء . . أو لأنه يرى أن تجزئة مقاله لإبداع ، إلى مقالات قصيرة ، لصحف الوطن العربي ، أكسب له وأربح ، فهذا عن البناء (في كذا) ، وهذا عن الشكل (في كذا) ، وهذا عن الشخصية (في كذا) . . إلى أن يقال له : كفى . . أو لأنه استغنى بالكلام والتبرير والإدانة عن القلم والورق .

والمآزق الرئيسى الآخر لإبداع ، هو في قلة الحصاد الثقافي الراهن الجيد من شعر وقصة ونقد ، بصورة اعتقادنا قد لا تكن إلا لإصدار مجلة «إبداع» كمجلة فصلية ، ولكنها كمجلة شهرية يمكن أن تقس في عظورات التحرير ، بسبب قلة الحصاد ، ونقص الزاد . وأية مجلة هي يكتبها ، هم بها ، وهي بهم ،

هم الوجوه والأصوات ، وهى المرأة والصلى ، هم الأقلام ، وهى الصفحات .

ومع ذلك ، مستظل بمجلة «إبداع» ، برغم المسجوم ، والانتهاك ، والمزاعم ، والأقوال ، تؤدى رسالتها : نشر الجهد من الإبداع ، ونشر الجهد من النقد ، بلا

بجاملات ، ولا تخوف من أصحاب الأعمدة ، ولا من مقاولى الأدب ، ولا من تراحيل العمل الذهني ، وبلا خشية من هذا الإرهاب الفكرى ، وبلا قبول لمجاملة ، أو لمزايدة فى سوق نخاسة الثقافة .. مابقينا معا فى مواقفنا وما وسعنا الجهد .

إن الدعوة للحوار . عمل صفحات «إبداع» ، الكثيرة

والوفيرة ، مفتوحة ، ولم أقل سوى وجهة نظر ، رجوت أن لا أقولها يوما ، لولا أصحاب الكهف المعاصرون ، وأصحاب الأعمدة ، والذين يرمعون ضمائرهم بالكلام ، فى سوق الكلام ، يفسطون به خطاياهم فى السر والحقاء ، وهى لا تخفى على أحد .

سليمان لياض

فى أعدادنا القادمة تقرأ هذه الدراسات

- الفنون التشكيلية فى مصر .. بين التقليد والتجديد
- الفنان على المليجى ..
- والتشكيل على المسطحات الجبلية
- القصة القصيرة فى السبعينات
- قصائد
- مختارة للشاعرة الألماتية المعاصرة : وأنا ماير
- قراءة فى قصيدة
- «رحلة فى الليل» لصلاح عبد الصبور
- الوجودية فى الفكر العربى
- الموت من المقاومة إلى الاستسلام
- فى بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة
- قصائد مختارة من ديوان «قيصر فليخو»
- متابعات :
- الشمونة .. ومسرحيات مونو دراما أخرى
- بيت قصير القامة
- الآن ومواجهة الإحباط
- الغموض فى الشعر
- التقارب الفكرى بين هاد الشريف .. وجول فيرن
- د. صبرى منصور
- عبد الرحيم يوسف الجمل
- د. عبد الحميد إبراهيم
- كامل أبوب
- محمد بدوى
- د. منى ميخائيل
- ترجمة : حسين اللبoudy
- حسين عيد
- د. حامد أبو حمد
- محسن مصيلحي
- السيد الهيمان
- مدحت الجيار
- بركام رمضان
- محمود قاسم

القصة القصيرة وهجوم العصر

د. محمود الحسني

القصيرة ومقوماتها وتقنياتها . وامتلاكهم للحس الفني الذي ينبغي أن يتمتع به كاتب القصة القصيرة .

• نأت هذه القصص عن الأشكال الاستغراقية المسرفة في الإنفاق والغرض والتعميم . كما أنها - في الوقت نفسه - تنأى عن الإسفاف والابتذال . وبذلك حافظت هذه القصص على الطابع الجمالي الذي يتمتع القلب والعقل معا ، والذي لمسته في قصص نجيب محفوظ ، ويسوف إدريس ، وعمد أبو المعاطي أبو النجا، ويسوف الشاروني ، وسليمان فياض ، وغيرهم .

• لم تفصل هذه القصص عن قضايا مجتمعتنا ، ولم تشتت في تناول قضايا فكرية بحتة ، أو قضايا كلية مجردة . وإنما ألحت على قضايانا المعاصرة وعلى الإنسان المصري المعاصر بمبادئه وأزماته وضغوطه ، مع محاولة إيجاد الحلول في إيجابية ، وبعيدا عن التقرير والمباشرة .

•

ترصد هذه القصص العشر هوم

وبعضها لأساء شن أصحابها طريقهم بخطوات ثابتة في عالم القصة القصيرة مثل أحمد الشيخ وعمود حنفي ، وبعضها لأساء أقرأ لها لأول مرة أو قرأت لبعضها قصة من قبل مثل عدلى فرج مصطفى ، وجمال عفيفي ، ومنار حسن فتح الباب ، وأحمد دسوقي ، وعلى ماهر إبراهيم ، وحسن محمد بدوي . وكما اتسع الزمان ليشمل أجيالا ثلاثة فقد اتسع المكان ليشمل أنحاء كثيرة من مصر . مدنها وأقاليمها وقراها والعالم العربي وبعض عواصم أوروبا : من القاهرة ، والاسكندرية . والزقازيق . وباريس (العدد الأخير) وفي الأعداد السابقة : إلى جانب ما مر نجد قصصا من مدينتي ، والمنصورة ، وطنطا ، والمحلة الكبرى ، ومدينة سمندود ، والنيا ، وسوهاج ، وأسيوط إلى جانب الكثير من مدن العالم العربي . .

وبقراءة هذه القصص العشر قراءة مستأنية نخرج بعدة ملاحظات عامة . نجملها فيما يلي :

• هذه القصص نماذج جميلة - حقا - من القصة القصيرة الناضجة تتم عن إلمام أصحابها بأدوات القصة

بصدور العدد الثاني عشر - أتمت مجلة «إبداع» عامها الأول ، وهو عام حافل بالإنتاج الإبداعي في شتى مجالات الفن : قصة وشعرا ومسرحا ونقدا وفنونا تشكيلية . والمتابع لأعداد مجلة «إبداع» يتأكد له أن كل عدد جديد يصدر يؤكد مياسة المجلة التي أفصحته عنها ، والتزمت بها وطبقته من خلال ما قدمت من إنتاج .

وهذه محاولة سريعة للوقوف على ما قدمته المجلة من القصة القصيرة . وكنت أتمنى لو سمح الوقت بدراسة شاملة لكل ما نشر من قصص خلال هذا العام ، نخرج فيها بأهم اتجاهات القصة القصيرة وأهم قضاياها وملاحظاتها العامة . وأكتفى هنا بما نشر في هذا العدد الثاني عشر من قصص قصيرة . فهولا يخرج في إطاره العام عما سبقه من أعداد .

نص هذا العدد عشر قصص قصيرة تمثل أطرا وأشكالا مختلفة من المسالمة الفنية . كما تمثل تلاحم أجيال ثلاثة ، وتبرز أساء كثيرة ، بعضها أساء متميزة نعرفنا إليها في أعمال سابقة مثل سوريال عبد الملك وصلح عبد السيد ،

الإنسان في مصر ، وتستطيع دخائله وتصبح معانيه ، وتبحث عن أفضل الحلول التي تجعله قادرا على التكيف مع متغيرات العصر ومطباته الجديدة . كما تحاول أن تعري بعض الفئات التي تحاول جاهدة الانسلاخ عن مجتمعتها وقيمتها ومثلها . وتمثل هذه القصص بالترتيب الذي جاءت عليه بالملحة رحلة الإنسان المصري المقرب بدءا بمحاولة الانسلاخ والتخلص ، ثم اللجوء إلى الحرب إما داخل النفس ، وإما داخل الزمان ثم العودة أخيرا في محاولة المصالحة مع الأوضاع الجديدة . قد تنتهي بالنجاح ، وقد تنتهي بالفشل ، وغالبا ما تنتهي بالفشل .

أول هذه القضايا التي تستبكه هموم الإنسان في مصر ويلج عليها كتاب هذه القصص قضية هامة وخطيرة تؤرق كل مصري يعيش على أرض الوطن ، شبابا ، ومثقفين ، ومفكرين ، ومسؤولين - وكان لها آثارها البعيدة التي امتدت لتشمل كل قطاعات المجتمع ، ونعني بها قضية الاغتراب سعي وراه مجد مادي مؤقت . ولا أدل على إلحاح هذه القضية على كتاب هذه المجموعة من القصص من أن نجد ستا من هذه القصص العشر قد تناولت هذه القضية . وهي قصص : الحنان الصفي ، لأحمد الشيخ ، و «حزنة باع الفأس» لعبدل فرج مصطفى ، و«الحياشيم» لمناح حسن فتح الباب وكانت أياها جملة «أحمد الدوسوقي و«التوحيد» لصلاح عبد السيد ، و«أشباح النهار» لسوريل عبد الملك . وعلى حين نجد القصتين الأخيرتين قد ستا هذه القضية مسا خفيضا نجد أن القصص الأربع قد تناولتها بكل أبعادها وتشارك قصة «الحنان الصفي» لأحمد الشيخ مع قصة «وكانت أياها

جميلة» لأحمد الدوسوقي في الخطوط العريضة . فالبطل في القصتين مغرب عائد من الخارج في أجازة إلى أرض الوطن ، ورغم تكلس الدولارات في جيبه إلا أنه يقتصر إلى لحظة سعادة .

لحظة حب ، يقتصر إلى ما يتمتع به من اثر البقاء على أرض الوطن من قناعة ورضا وهناء وسكينة . وتكون النتيجة الفشل في التكيف مرة أخرى مع المجتمع الذي تغير هو الآخر ، مما يصيب بطل قصة «الحنان الصفي» بخيبة الأمل . ويصيب بطل قصة «وكانت أياها جميلة» بالتحسر والتسوق . وكلتا القصتين جاءت على صورة لقاء عابر بين عائد من السفر ، وبين مقيم على أرض الوطن .

وفي كليهما أيضا يدور الحوار بين الاثنين حوار يستبكه دخائلها ، ويكشف عن التيارات النفسية المتصارعة التي تخفيها البذلة الأنيقة ، والسيارة الفاخرة . وهو حوار يبعث على الأسى والحزن ، ذلك الإحساس الذي يكاد يكون القاسم المشترك بين القصص العشر . وفي كلتا القصتين أيضا نجد المقرب العائد هو الذي يمتلك الكلام وهو الذي يقترح وهو الذي يقرر ، والمقيم صامت مصغ ، لكنه صمت التامل المدهوش وإصغاء المتعجب . ويفرض هذا الصمت حول المقرب العائد حصارا من الخوف والتربص مما يدفعه إلى التساؤل : وكيف دفع أمثال هؤلاء الناس (يقصد السمكري والترزي والميكانيكي ..) ثمن الشق التي حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أجهم من البلد ؟ إنني في حيرة (الحنان الصفي) . وعدت أشرد من جديد ونظراتي تنسكب في خواء سقيم على العريبات ، والناس ، وباعة الفاكهة المتزاحمين على الرصيف ، والتسائل المجسوز .. ياه .. أين طفولتي وصباي .. «كانت أياها جميلة» .

لقد استطاع الكاتبان التغاط بعض الرؤى التي تكثف الموقف . وتكشف عن ضياع القيم ، وآلية الإنسان وانسحاقه تحت عجالات الكاديلاك ، والبوليك ، والمرسيدس . يفترق الصديقان ليزداد المقيم ثقة وأمانا وأطمئنانا ، ويزداد المقرب اختلالا واضطرابا ، فلا يجد مقرا من الحرب مرة أخرى .

ويبدو واضحا امتلاك أحمد الشيخ لأدوات القص واستخدمه لها بمقدرة وبراعة .. فلفته موحية مرنة مكثفة لا نجد فيها لفظة دخيلة ، أو جارة متسفة ، أو موقفا متكلفا . على حين نجد في قصة أحمد دسوقي تزييدا واستطرادا لا داعي له ، وجبارات دخيلة مفعمة مثل «لا حول ولا قوة إلا بالله جت الحزينة تفرح سالتكماش مطرح . ماعلش يازهر» . وكنت أتمنى لو انتهت القصة عند قوله : «وترى ما الذي حدث له حتى يتغير ؟» اختفى الآن تماما .. تحدثت .. شردت عينا إلى البعيدة فهذه العبارات تنير كل مواقف القصة وتبني على الدهشة والتساؤل ؟ وبتروك المجال مفتوحا لعقل القاريه . ولا أرى داعيا لأكثر من نصف الصفحة التي جاءت بعد هذه العبارة ، فكلها عبارات تقريرية سردية متكلفة . لا تضيف جديدا إلى القصة .

وإذا كانت هاتان القصتان قد تناولتا نموذجاً من هؤلاء الشباب المثقف الذي يبحث عن المال لأنه رفض الالتئام إلى الوظيفة . فإن عبدل فرج مصطفى في قصته «حزنة باع الفأس» يقدم لنا نموذجا آخر أكثر تعجيدا للمأساة . فبطل القصة فلاح يجبر أرضه ؟ ويبيع فأسه ويفترق الحبوب . ليحصل على ثمن التذكيرة ، وركوب الطائرة . وهجرة الفلاح لأرضه - مع أنها ظاهرة واقعة - تكاد تكون ضربا من الأساطير . ومن

أجل ذلك وفق الكاتب في اختيار القالب للملحمى . فالقصة كلها يروىها راو بأسلوب أقرب إلى أسلوب الملحم ، تذكرنا بملحمة «عثر زاق» الساعرة للشاعر يسرى العزب . وفي الجانب الآخر نجد صورة المقيم الأصيل المتنى الذى يزداد إصرارا وتمسكا بأرضه . إنه «الأب المعجوز» يعيش الأرض صبور كصبر أيوب لا يكل ولا يمل . والقصة تقطر أسى وحسرة ومرارا بذلك الأسلوب الذى اختاره الكاتب ، وأحدث به نوعا من التوازى بين شكل القصة ومضمونها .

وبطل قصة «الحياشيم» غنوج آخر يمثل هذه الطبقة الطفيلية التى لا تعرف لها دنيا ولا ملة . ! امتحن السفر لجلب الأشياء وبيعها داخل مصر . ويعتقد أنه يستطيع شراء كل شئ . ومن خلال إجماعات القصة ولقطات المكثفة نطلعنالكاتبة على حقيقة هذا الصنف من الناس . فهو كسول ثرثار سطحي يلهث وراء الفئات . . يدفن أنفه فى الكلمات المتقاطعة . والقصة بعض الرموز الجزئية ولغتها موحية مكثفة ، كما أن العنوان راسخ يشى بتضخم الأنف الذى يشم الصفقات .

أما قصة «التوحده» لصالح عبد السيد وقصة «أشباح النهار» لسوريل عبد الملك فتسمان المشكلة ما خفيا . لكنهما فى هذا المس الخفيف تجسدان المشكلة وتعمقانها ، وتعملان منها مادة جيل كامل ، فهى تهم بتنتاج هذا التكاثر على السفر للخارج وهما بذلك تحوضان فى لب القضية . وقصة «التوحده» هى الوحيدة من بين القصص العشر التى جاءت على شكل رؤية كابوسية تتميز بالتوتر والإدهاش . إن بطل القصة الذى يجيا حياة كابوسية هو شاهد على مأساة الجيل فالكل يريد أن

يبتزج منه الشهادة على موت صديقه ، الذى كان ينافس فى الظفر بفاسطمة . والذى سافر إلى الخارج ليحظى بها . لكنه لم يعد . يقول بطل القصة فى لغة جتنازية حزينة : وكنا روحا واحدة . لا نفتقر أبدا . . هو الذى صمم على السفر . . قال : لا يبد . لا يبد من السفر . . وهدت لكلك لم تعد . عدت جسدا . جسدا فى صندوق ومهلك على يدى أنا . أنا الذى فتحت الصندوق . وأنا الذى رأيتك .

ويجمع سوريل عبد الملك فى قصته الرائعة وأشباح النهار مجموعة جزئيات تمثل عدة شرائح بشرية فى صور مرة ساخرة ، تمكس هموم جيل كامل ، حيث الفقر والجوع والجهل والمريض . وحيث السذاجة والتفاسات الطبقي الرهيب . ويستطيع الكاتب ببراعة أن يلهم شتات هذه الجزئيات الصغيرة ، ويجمعها فى حدث ينموغوا داخلها ، ومن خلال شخصيات القصة نفسها التى تمثل هذه الشرائح . ومن تجميع هذه الجزئيات تتضخم المأساة . والسر فى كل هذه المأسى أن الأم التى تحولت إلى مجنونة تستجدى الناس ، ولا تفكر إلا فى «فريق الشفق» . سافر وحيدا إلى الخارج ليهود يخلو رجلا لإحدى الشقق ، لكنه يموت هناك ولا يعود . وما زالت تنتظره ، فتصبح مجنونة ، وتهمتن زوجته الدعارة . وأهم ما يميز هذه القصة تقمص الكاتب لشخصيات قصته ولغته الساخرة التى تبث على الضحك المبكى المؤلم .

وتأتى قصة «اللغز» لمحمود حنفي وقصة «فساد الأرق» لمل ماهر إبراهيم وقصة «محاضرات فى ثلاث ورفات» لحسن محمد بدوى لتكون حلقة جديدة من حلقات هموم المصر . وتصور لنا الحياة وهما وخداعا وأكثوبة كبرى .

فيطل قصة «اللغز» على الرغم من أنه نجح فى جمع قصاصات ومزق الورقة المالية التى مزقها أحد العابثين بالخانه ، وقف لها بين الأقدام ، يقع فريسة هذا الحل نفسه الذى اعتقد أنه يعيد به توازن العالم الذى اختل . غير أن هذا الحل نفسه الذى توصل إليه ، وهو فى نشوة الشراب ، يتحول إلى لغز عمير ، إذ ما لبث أن أحس بشئ صغير هش عجوس داخل قبضة يده اليسرى . لقد وجد قصاصة زائفة من قصاصات الورقة المالية التى سبق أن جمعها وديتها . أليس من العيب أن يتوصل الإنسان إلى حل يعيد به اختلال العالم وهو فى حالة سكر وعريضة . ! وهذا الموقف العيبى الذى عايشه بطل قصة «اللغز» يعيشه بطل قصة «فساد الأرق» . . مكالة تليفونية تفسد على بطل القصة «عمود كامل» نومه ليكون المتحدث هو وعمود كامل آخر يعرض عليه مشكلة . لائمه المشكلة . ولكن الذى يهم أن مشكلة وعمود كامل المتحدث أصبحت هى نفسها مشكلة وعمود كامل بطل القصة التى أرتت نومه ، ثم ما لبث أن أفسدت عليه حياته . وتسابه الحمى ، ثم يحتل توازنه . ويسقط من الشرفة ويموت ، كما مات بطل قصة «أشباح النهار» . .

فى قصة «اللغز» يبحث البطل عن مخرج لحياته اللاهية على يعيد إلى العالم توازنه الذى اختل . وفى الوقت الذى يخل إليه أنه نجح يفقد هو توازنه ويقع فريسة للغز عمير لا يجد له حلا . فى قصة «فساد الأرق» تحولت حياة البطل إلى وهم كبير ولغز عمير ، ويوجد نفسه فى المتحدث الذى يحمل اسمه . عايش مشكلته ، وصدق وهمه الكبير ، وحقق ما تنبأ به المتحدث من أنه إما أن يسجن ، وإما أن يتتحر . وكانت النتيجة الانتحار .

وفشل بطل قصة ومحاضرات في ثلاث ورقات، في تطبيق منهجه العلمي الذي قضى ثلاثين عاماً من حياته في تعلمه وإلقاء المحاضرات فيه . ويبدو هذا الفشل الخروبي في حل أزمة وهم بدران، البسطة . . . وبلجوء البطل إلى الحلم الكابوسي خسروج من الأزمة المعادية التي تتلبه . والرحلة التي يقوم بها في حلمه الكابوسي إلى مجاهيل الماضي حيث تميش مخلوقات مفروجة الوجوه . وهي رحلة إلى داخل نفسه أكثر منها رحلة في حواشي القاهرة . وهو نوع من الحرب . الحرب من العالم الذي اختل توازنه إلى حيث الأمان . وحتى الحلم لم يستمر فقد فاجأنا الكاتب في النهاية ،

بانتهاه غفوته ، وهو داخل سيارته في مواجهة البحر . .

وهذه الرحلة المبروية التي قام بها بطل ومحاضرات في ثلاث ورقات، تقوم بها الجلبة وحفيدتها في قصته وللحزن بقية، لجمال عفيفي . ومع أن الرحلة هنا رحلة واقعة إلا أنها ترمز إلى الحرب من الواقع المؤلم ، من عالم لا حقيقة فيه إلا الموت والحياة والقدر . ومع ذلك فهما مريوطان بواقعهما بأوتى الروابط : «ثم رأيت الجمل ذا الخمسة أرجل الذي رسمته يوماً على جدران بيتنا يحاول اللحاق بنا دون جدوى ، ثم رأيت الأسد المشوم على قراع أبي العارى

يتحرك فجأة آتياً نحوى .

إن شخصيات هذه المجموعة من القصص شخصيات قلقة ، حائرة ، دهشة متوترة . دائمة البحث ، وبحثها يتنمى غالباً إما بالقشل ، وإما بالحرب ، وإسا بالموت . وكل هذه النهايات احتجاج على عبثية الحياة ، وضياع القيم ، واختلال توازن العالم .

وهكذا كانت هذه القصص العشر الجلمة نبهاً حيا لأزمات العصر ، ورصدا مكثفا لأهم قضايانا الملحة ، ومحولة جادة من كتاب جادين للمشاركة في توعية هذه القشرة الزائفة ، والمحاصرة هذه الألفات التي استشرى خطرها .

طعنا : د . محمود الحسيلى



سيد سعد الدين .. والتصوير النحتي

محمود بقشيش

هو واحد من جبل السبعينات ، ومع ذلك ، فقد قدم في سنوات قليلة ما يستحق عنه أن يوضع بين فنانى الصف الأول ، فعلى المستوى الإنسانى يعيش دراما حقيقية للإصرار ، وعلى مستوى الفن يقدم إبداعات تفصح عن هويتها المصرية ، وعن براعة متميزة ، وعن رؤية يحرص صاحبها على أن تكون مستقلة . يتنمى إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة المصرية التى تشكلت على أيدي الفنانين .. بدءاً من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد .. ثم راتب صديق ، وحسين بيكار .. إلى فنانين لمعت أسمائهم في أواخر الخمسينات وبداية الستينات أمثال : سيد عبد الرسول ، وعبد الهادى الجزاز ، وحامد ندا ، وكمال خليفة ، وحامد عويس ، وحسن سليمان ، وممدوح عمار ، وسعد عبد الوهاب ، وعبد الوهاب مرسى ، وزكريا الزينى .. إلى فنانين لمعوا في الستينات أمثال : صبرى منصور ، سعيد المدوى ، ومصطفى الرزاز ، والجبالى ، وسهير تادرس .. وغيرهم

[مولد فنان]

ترك الجيش قبل إتمام الخدمة العسكرية بعد إصابته بأزمة صحية حادة ، ويبدو أن الحالة قد تفاقمت للدرجة التى رأى فيها المستولون أن يسمحوا له بترك الخدمة . . . وظل نحو عامين لا يكاد يفاخر غرفته ، وفضجاً قال له صديقه وشريكه فى الغرفة مداعباً : ملاعنت فى طريقك للموت فترسم لنا شيئاً من إيماءاته ! . . ولم يكف بالدعاية الثقيلة بل أحضر له الخامات الضرورية ، ووضع أمامه حامل الرسم ، ولم يبق إلا أن يغمس الفرشاة فى

- مواليد فنانا ١٩٤٤ .
- عمل أستاذاً لمادة التصوير بمعهد ليوناردو دافنشى إلى أن أغلق المعهد أبوابه .
- عمل ، لفترة ، فى شركة إيطالية للبترول .
- فنان متفرغ منذ عام ١٩٨٠ وحتى الآن .
- [الجوائز] :
- فاز بالجائزة الأولى فى معرض ميلانو الدولى عام ١٩٦٧ .
- فاز بالجائزة الأولى فى معرض الطلائع عام ١٩٧٣ .
- فاز بالجائزة الثانية فى معرض صالون القاهرة ١٩٧٣ .
- فاز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٧٤ .
- فاز بجائزة الاستحقاق فى المعرض العام ١٩٨١ .
- فاز بجائزة الرسم فى المعرض العام ١٩٨٢ .
- فاز بالجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية الدولى ١٩٨٢ .
- فاز بالجائزة الثانية فى الرسم فى المعرض العام ١٩٨٣ .

لايجاد كل صريحة ، ونقية ، فهويزيل الشوائب التي تقارم
نقاء الكتلة . تختفى من لوحاته التعبيرات الحادة ،
والحركات التشنجية ، وأحياناً تختفى الوجوه نفسها ! ..
ففى لوحة زيارة إلى راحل تصبح رأس الطفل كرة كاملة
الاستدارة ، وتشكل ذراعاً الطفل قاعدة لتلك الكرة
النحتية !

إن «الكل» يقوم بدور «الجزء» . فبدلاً من العناية
بالممكنات التعبيرية لأجزاء الجسد الإنسانى ، فإنه يكتفى
بالإيماءات المعمارية للشخص داخل المكان ، فالطفل
الواقف أمام الحائط لا تكاد نلمحه بيكي ، غير أن حوار
الكتلة وظلها المنعكس على الحائط ، والظلال الممتدة ،
الجانابية ، لشخص لا نراها ، والكتلة البعيدة لمنصر
إنسانى فى مواجهة مقبرة .. كل هذا يرسب فى النفس
شعوراً بالرغبة ، والألم .

عجائن اللون ، ويبدأ العمل . وبدأ العمل فعلاً ، وأنجز
بضع لوحات ، دارت لوحتان منها حول موضوع
«الموت» . الأولى بعنوان : (زيارة إلى راحل) ، والثانية
بعنوان : (أنشودة إلى راحل) ، وقدم زميله اللوحة
الأولى لمعرض كان قد أقيم لإحياء لذكرى عبد الناصر عام
١٩٧٢ بقاعة الاتحاد الاشتراكى بكورنيش النيل ، ولقيت
اللوحة الأنظار إليه ، واقتنتها اللجنة المركزية . أما لوحته
الأخرى فقد فازت بالجائزة الثانية لصالحون القاهرة .

يهذين العاملين قدم شهادة ميلاده كفتان غميز بملامح
خاصة ، وواصل رحلة فضجه الفنى ، وحصل على كمية
من الجوائز لم يحصل عليها فنان آخر فى مصر فى فترة زمنية
قصيرة .

[تصوير نحتى]

[طريق لأوروبا .. وطريق لمصر]

فتحت دراسته فى معهد ليوناردو دافنشى أمامه قناة
للاتصال بالتصوير الأوروبى ، ووقف طويلاً عند فتانى
عصر النهضة العظام ، وانتهر بذلك الإخلاص
الاستشهادى من أجل إبداع أعمال فنية قد تستلزم من
فنان مثل «مايكل انجلو» - مثلاً - البقاء لسنوات تحت
سقف كنيسة فى ظروف اختيارية باللغة الصعبة . والواقع
أن طبيعة المعهد ، وأجلو العام بداخله يشعر الطالب أنه
انتقل إلى أوروبا . لهذا كان وجود أستاذه الفنان «سيد عبد
الرسول» مناقضاً لهذا الجو ، جاذباً له لدراسة التراث
المصرى ، والفنون الشعبية ، وعمر كلاً له لاكتشاف
خصوصية لفن مصرى معاصر . ولم يكن للفنان سيد عبد
الرسول تأثير فنى على الفنان سيد سعد الدين فقط ، بل
كان أيضاً على المستوى الإنسانى ، وربما لو لم يلتق الاثنان
لكان تغير مصر فناناً . ففى ظروف عصيبة كالتى يجيها
الفنان التشكيل المصرى الآن ، حيث لا اعتراف به كثرة
قومية من الدولة ، ومن الشعب على السواء ، ويترك
فرصة لوظائف حكومية معاكسة ، وممثلة لطاقتها ،
وحيث ينعدم التقويم الموضوعى .. عندئذ يصبح للصداقة
دور البطولة ، فسيد سعد الدين كان قد جاء إلى المعهد
هارباً من والده الذى كان مصرأ على أن يظل ابنه بكلية

عند مشاهدة هاتين اللوحتين نلمح للوهلة الأولى أننا
أمام تحويرات نحتية لعناصره الإنسانية . لم يشغل فقط
تأكيد البعد الثالث (الإيمائى) ، ولكنه أراد أن يشعرنا أننا
أمام منحوتات يمكن الدوران حولها ، ورؤيتها من كل
الزوايا ! . وفى هذين العاملين ، وبعض الأعمال
الأخرى ، يظهر الفنان متقهماً روح النحات ، ملصقاً
بالوسائط التصويرية السهلة إيماءات بالوسائط النحتية
الصعبة ، فاللحسمات تصبح كثيفة ، وخشنة ، كضربات
الأزميل فى الحجر ، والإيجاز فى التفاصيل ، التى يضطر
إليها نحات الكتل الحجرية ، يتبناها «سيد سعد الدين» ،
ولأن كتلة النحت لا توجد إلا فى حيز مكان ذى ثلاثة
أبعاد ، كذلك فعل الفنان مع شخصوه ، فأقام لها مسرحاً
يكاد يكون حقيقياً ، فوزع الكتل على خشبة المسرح كما
يفعل مخرج المسرح . ففى لوحة (أنشودة إلى راحل)
تنهض الجماهير منشدة نشيداً كورالياً أمام مدافن الموتى ،
تكاد تشملها جميعاً تنويعاً على مفردة لونية واحدة هى اللون
البنى . واللوحتان ، فى جانب من جوانبها ، استذكارت
لبعض أساليب عصر النهضة الأوروبى : فى النسب
الرياضية للتصميم ، والاحتفال بالمنظور الثابت ،
والاهتمام بالمقالات بين عناصر المقدمة والخلفية ، إلا أن
ملاعب الفنان تظهر بوضوح ابتداءً من هذين العاملين .
وأبرز تلك الملامح ، كما أشرنا من قبل ، هى السعى

الأولى بعنوان «لمسة وفاء» ، والأخرى بعنوان «الوصية» . . . وحصل بها إلى درجة عالية في الأداء ، والحبكة في التصميم ، ولو أتبع لشخص هاتين اللوحتين التجسدي من منحوتات ، لكان من المناسب لها أن توضع في الميادين كنصب تذكارية ! . في لوحة «لمسة وفاء» تتجه كل خطوط اللوحة للترباط ، والتوحيد بين عناصرها ، وهولا يكاد يترك شاردة أو واردة للصدفة ، وفي هذين العملين تظهر الاستفادة من النحت الفرعوني : صفاء الكتلة . البناء عن طريق المسطحات العريضة . التركيز على الحركة الداخلية لاشكال . شموخ الكتل البشرية ، وصلابتها ، وتجديها للزمن ، إلا أنه استخدم رموزاً دارجة ، ولم يقف في هذين العملين عند حدود الإنجاء بل قفز إلى منطقة الإنصاح الصريح . المباشر . الدعائي . وربما كانت لوحة «لمسة وفاء» أكثر وضوحاً ، إلا أن اللوحتين تدوران في فلك واحد .

[من السكون . . إلى الحركة]

أقام في مارس ١٩٨٣ معرضاً بقاعة جوته بالقاهرة ، ونجح في تقديم إضافة جديدة بالنسبة له ، فقد انصرف عن «سكونية» العناصر إلى درجة ملحوظة من «الحركة» ، كما تخفف من أثقال العجائن الحجرية ، ودخل مناطق جديدة من اللون البارد ، والساخن ! .

كان معرضه الأول عن الدواب ، والثاني عن البشر . . . غير أنه في انتقاله من جو التراكيب السكونية . . إلى التراكيب الموحية بالحركة لم يغير من جوهر عاله . فالجميع البشرية ، والحيوانية متلاحمة ، ومتماسكة كسرة رقيقة ، ذات كتل على قدر متساو من الاهتمام ، وهي كتل ذات حضور ثقيل ، وتسلو المجاميع ، رغم تماسكها ، وحيدة . . كجماعة ضلت في الصحراء . . يربحها من أعلى وجه القمر !

تمثل لوحات «التحطيم» مباريات بين دكة بشرية ، متفرجوها يبدون كاصنام ، أو عرائس حجرية .

يقفز اللاعب قفزة مفاجئة . ويتجمد في الفراغ الشاسع ، وتصطم عصا كل من اللاعبين الأخرى ، وتندفع تلايف الملابس المتضامضة . الأسطوانية كالمروحة ، طائرة بأجساد انفصلت للحظة عن جاذبية

هندسة النيا ، وأخفى عن والده حقيقة الأمر حتى يستغل المصروف الشهري الذي كان يتلقاه منه ، والتحق بالقسم المسائي ، وهناك اكتشفه الفنان «سيد عبد الرسول» ، وساعده ، وألحقه بالقسم الصباحي ، وتوسط له لدى المسؤولين بالمعهد فأعفى من المصاريف ، ونشرت وقتها قصة مغامرته ، وعلم بها محافظ النيا ، فقرر له مكافأة شهرية قدرها ستة جنيهات خلال سنوات دراسته ، كما قرر شراء لوحاته التي يرسمها في الأجازة السنوية بمبالغ قريبة من قيمة المكافأة ! أما على المستوى الفني فقد تأثر بانعطافات «سيد عبد الرسول» نحو موضوعات الحياة اليومية ، والتوجه نحو التراث المصري القديم ، كما تتلمذ لفترة على الفنان ذى الشعبية الكبيرة «حسين بيكار» للدراسة فن الباستيل ، وأصبح «سيد سعد الدين» أول معيد مصري بمعهد ليوناردو دافنشي عام ١٩٦٧ .

[من وحي الدواب !]

خرج من إعجابات الموت القائمة . . إلى صخب الأسواق ، وموابك المتصوفة ، ولاعى التحطيم ، وسيدات البيوت ، وأطفال الحارة ، والحيوانات الأليفة التي اختار منها الماعز ، والحمير . وبلغ من اهتمامه بموضوع الحيوانات الأليفة أن خصص لها معرضاً أطلق عليه عنوان (من وحي الدواب) . تظهر حيواناته ، في أغلب اللوحات ، في متابعات تذكر باللوحة الجدارية الجميلة [أوز ميدوم] للفنان المصري القديم ، وهي يثبتها ، ويسكنها في أوضاع مشابهة للطبيعة الصامتة ، إلا أنها في كل الأحوال تبدو متماسكة في كيان واحد . أسرة يصعب أن تقتل منها فرداً دون أن يجثت خلال ما ، ويبدو هنا مستقيداً إلى حد ما بالأسلوب التكميبي ، أما عجينة اللون التي كانت كثيفة في اللوحتين المشار إليهما من قبل ، وبعض اللوحات التي عبرت عن موضوعات قومية مباشرة فيما بعد ، قد خفت .

[موضوعات قومية]

نفذ عديداً من اللوحات استهدفت تمجيد إنجازات الجندي المصري في حرب أكتوبر ، أبرزها لوحتان .

الأرض لتتلاقى في حوار واقعي . أما القمر .. ذلك الشاهد القضي .. التسلل خلف الأسوار ، فإنه يهدي اللاعبين ضوؤه .



إن قطعة صغيرة من الحجر لا قيمة لها وهي مهملة إلى جوار حائط ، لكنها تكون مثيرة عند انطلاقها إلى السماء ، وعودتها المتوقعة إليك . أما إذا تجمعت في سبيل اللوحة ، فالخيال يكمل عودتها المتوقعة .. وقد قام الفنان «سيد سعد الدين» بتجميع اللاعب القافز في سبيل اللوحة ، للإيجاء بالقفزة العنيفة ، وبالعودة المتوقعة .. المقلقة . إن قطعة الحجر المنطلقة إلى السماء سوف تعود بنفس الهيئة ، أما كتلة اللاعب المحورة تحويراً مثيراً .. وهي في السماء ، لا ندري على أي هيئة يمكن أن تعود إلينا .. ومن ثم ، فإن هذه الحيلة التي استهدفت والحركة تدهنتا بالارتباك ، والفلق .. ويخلق في لوحات أخرى إيجاعات .

بكتل تذهب ، ونحى في الفراغ كما في لوحة «المرجعة» - على سبيل المثال ، ويضيف حيلة أخرى للإيجاء بالحركة ، هي تقنيات المنظور الثابت ، فيستخدم أكثر من منظور في اللوحة الواحدة لإطلاقنا على أكثر جوانب العناصر إثارة ، وجمالاً . ولقد نجح في لوحات لاصحى التحطيط في إبراز عنصر الحركة أكثر من أغلب الموضوعات الأخرى بما في ذلك لوحة (الحبر) التي فاز عنها بجائزة بينالي الأولى في التصوير . أما شخصوه فقد قدر لها الفنان أن تكون ساكنة ، ولا يسمح لها بالخروج من جمود «العروسة» الخشبية أو الحجرية .. إلى الليونة العضوية ، الإنسانية إلا عندما تكون (المرأة) هي محور اللوحة . . . والمرأة التي تتعامل معها هي سيدة البيت ، أو الشغالة ، في لحظات الاسترخاء ، أو العمل في تنظيف الملابس ، وتشترك بليونتها ، وحسيتها في مقابلة مع إيقاعات المساحات الهندسية للملءات المفصلة ، كما تظهر الملامح قريبة من الواقع في بعض لوحات الأطفال .. إلا أن عنصر «الرجل» يبدو عنصراً متربعاً على عرش اللوحات !

[لوحة من وحي النيل]

استغرق تنفيذ هذه اللوحة ، والدراسات المصاحبة لها نحو سبع سنوات . مقاسها ١٢٠ × ٩٠ سم ، ونال عنها الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكعادته فإنه لا يكاد يترك مساحة مهما قل شأنها للصدفة ، فاللوحة اتسمت بالبناء الهندسي ، الرياضى المحكم . أسقط على الأشكال إضاءات كشافية ، دافئة ، تميز عناصر المقدمة عن عناصر الخلفية . واللوحة تمثل مهرجاناً للأشعة وأهل اللوحة ، ومهرجاناً للبشر وأسفل اللوحة ، وكان من نصيب الأشعة البطولة الأساسية في اللوحة ، فهي عملاقة . شائعة . توحى بالامتداد خارج إطار اللوحة العلوى . أسطوانية كأنها أعمدة معبد من المعابد المصرية ، بينما يظهر البشر متراصين كمنشدى كورال . بلا ملامح يميزهم ، وإنما هي كتل تجلس أو تنصب في تلاحق .. هادىء . إن صفحة النهر الزجاجية ، والإضاءة المسرحية ، والسكنية التي تحيط بكل شيء ، والأناقة التي تنسم بها كل العناصر ، والرضا الذي يضم شخصاً شائعة . هادئة . تدعونا إلى حلم من أحلام اليقظة الصافي .



إن عالم «سيد سعد الدين» - بشكل عام - عالم سكوى . خال من المبالغات الانفعالية . خال من التجهم . يحضى بالجماعات المتشابهة ، ولا يحفل بالأفراد المتميزين ، ولهذا فقد أهمل فن البورتريه ، فإذا اضطر إليه ، فإنه يلجأ إلى المحاكاة البسيطة ، وتظل الوجوه ساكنة لا تفصح عن مكوناتها .



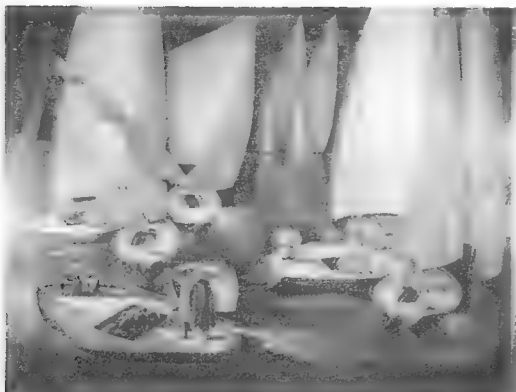
قد نتعاطف ، أولاً نتعاطف مع رؤية الفنان «سيد سعد الدين» ، غير أن ما يقدمه لنا من إخلاص الدارس ، وصبره ، وشاعرية الفنان ، وقدرة المهندس .. تدعونا إلى احترام ما يقدمه لنا .

القاهرة : محمود بقشيش

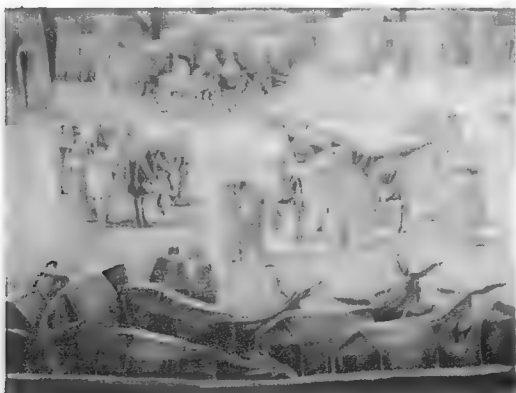
سيد سعد الدين ..
والتصوير النحتي







من وحي النيل



من وحي الدواب



موكب هوز



مورثه





الحلة



العلافة الأخير - لوحة حوار



العلافة الأول - لوحة التحطيم



زيارة إلى راحل

طابع الحببة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٤-١١٤٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم العدد الأول من مجلة

عالم الكتاب

تصدر كل ثلاثة أشهر

وتقدم لقرائها

- العروض النقدية لأحدث الكتب ، يكتبها كبار الكتاب والمتخصصين
- بيلوجرافيا عصرية لإصدارات مصر والعالم العربي من الكتب
- أخبار الكتاب المصري والعربي
- ملخصات وافية لأخر ما قرأه كبار المفكرين والكتاب
- تحقيقات تتناول كل ما يتصل بالكتاب تأليفاً وتحقيقاً وترجمة وإخراجاً
- خدمة القارئ والناشر عن طريق العرض والتنويه لأحدث ما أنتجته دور النشر في كافة نواحي المعرفة .

رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

د. سعد محمد المجرسى

د. عز الدين إسماعيل

تطلب من باعة الصحف ومن فروع مكتبات الهيئة



العدد الثالث • الستة الثانية
مارس ١٩٨٤ - جمادى الأولى ١٤٠٤

أدب

مجلة الآداب والفن





مهرجان القاهرة للإبداع العروى

١٩٨٤

● تأكيداً للحوار الفكرى الخلاق والتواصل الإبداعى المشرىين
المثقفىن العرب ، يقام مهرجان القاهرة للإبداع العربى لمدة
أسبوع بين يومى :

٢٤ مارس - ٣٠ مارس

- المهرجان تقيمه وزارة الثقافة
- ويتوزع المهرجان فى عدد من القطاعات على النحو التالى :
- عقد أمسيات شعرية يشترك فيها الشعراء من كل أنحاء الوطن العربى
- إقامة ندوة علمية تُقدم فيها مجموعة من الدراسات عن «الأدب العربى والحداثة» .
- تقديم أمسيات درامية وموسيقية وغنائية .
- إفتتاح بينالى القاهرة للمرة الأولى .

إبدا

مجلة الأدب والفن
تصدر لأول كل شهر

العدد الثالث • السنة الثانية
مارس ١٩٨٤ - جادى الأول ١٤٠٤

مستشار التحرير

حسين بيكار
عبد الرحمن فهمي
فاروق تنويته
فؤاد كامل
نعمان عاشور
يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض
سامي ختية

المقررة الفنى

سعد عبد الوهاب

مكتبة التحرير

نمر أديب
حمدي خوريتيد



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شريك باسم الهيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤
دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - العدد
الحفص - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً
قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠
ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠
دينار - الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهما - اليمن
٩ ريالاً - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بمحوالة بريدية

الثمن ٥٠ قرشا

○ الدراسات :

- القصة القصيرة في السجينيات د. عبد الحميد إبراهيم ٧
 قرارة في قصيدة «رحلة في الليل» محمد بلوى ١٣
 قصائد مختارة للشاعرة
 الأملية المعاصرة : ريتا مابر كامل أبوب ٢٥
 الموت من المقاومة إلى الاستسلام
 في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة حسين عيد ٣٥

○ الشعر :

- التجلى الخالص عبد الوهاب البياتي ٣٧
 نداء في آذن الصمت محمد عل الفقي ٣٨
 تكوين محمد سليمان ٤٥
 المقلدون عبد الحميد شامعين ٤٢
 باتيجمي محمد حسين فضل الله ٤٤
 تحت الرماد عبد المنعم الأنصاري ٤٦
 مراثي الجرح القديم لؤي حفي ٤٨
 الجنة والتلذذ ادوار حنا سمع ٥١
 رماد المدن المتطفة علي عبد المنعم ٥٢

○ القصة والمسرحية :

- بالأس حلت بك بهاء طاهر ٥٥
 العمر في ظل النبع سميد الكفراوي ٦٦
 الموت والحب إحسان كمال ٦٩
 حد الكراهية مرس سلطان ٧٢
 الاقتحاح يوسف أبو رية ٧٦
 الهدية مصطفى أبو النصر ٧٨
 شيء للمستقبل علي ماهر إبراهيم ٨٢
 زيارة في الليل (المسرحية) الفريد فرج ٨٤

○ أبواب العدد :

- فرح بالثار (قصيدة - تجارب) محمد حفيظ مطر ٩٩
 مجموعة قصصية (قصة - تجارب) سميد سالم ١٠٤
 من رسائل الفراء د. عبد القادر التظ ١٠٧
 عن التاريخ والفن والمعركة (شعريات) سامي عشيبة ١١١
 الغموض في الشعر (مقابلات) بركام رمضان ١١٦
 الفنون التشكيلية في مصر
 بين التقليد والتجديد (مناقشات) د. صبرى منصور ١٢١

○ الفن التشكيلي :

- الفنان علي المليجي والتشكيل
 على المسطحات الجبلية عبد الرحيم يوسف الجبل ١٢٦
 (مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

المحتويات



الدراسات

- القصة القصيرة في السبعينيات د. هيد الحميد ابراهيم
- قراءة في قصيدة «رحلة في الليل» محمد بدوي
- قصائد مختارة للشاعرة
- الألمانية المعاصرة : ريناتا ماير كامل أيوب
- الموت من المقاومة إلى الاستسلام
- في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة حسين عيد

القصّة القصيرة ف السبعينيّات

قصص هذه المجموعة ، لاتصل إلى المستوى الذي يعبر عن وضعية القصة ، بعد طول الفترة الزمنية التي عرفنا فيها هذا الفن ، واطلمنا على مختلف إنجازاته ، لفى المجموعة قصص تقليدية لا تختلف عن قصص العشرينيات ، التي تحتوى موضوعا خلقيا هادفا . وفيها أيضا قصص ذات طابع انتقالي ، يستخدم الأدوات المشحونة المباشرة ويستثير المشاعر ، ويأخذ من الشعر ظاهره ، ويترك جوهره وإيقاعه .

٢

عجيب أمر هذا الجيل ، إنه الجمود المطلق الذي يخلو من المشاعر : لا نسمة حب ، لا نغمة رقيقة ، لا لمسة حنان إن جيل الستينيات من أمثال أحمد هاشم الشريف ومحمد حافظ رجب ، وأحمد الشيخ يحسون بعث الواقع فيجزعون ، ويتألمون لأنهم لا يزالون يحنون إلى هذه الأشياء ، واقعهم ، ويتألمون لأنهم لا يزالون يحنون إلى هذه الأشياء . إن آلان روب جرويه يسمى كتاب العيب « الرومانسيون الجدد » ، لأنهم افترضوا في الكون معاني قائمة ، فلما افتقدوها صرخوا في طلبها . أما جيل السبعينيات فلا يتباكى حتى على عيب الأشياء ، إنه الجمود الذي يصل إلى حد الحياد أمام كل شيء . ومن ثم نجدهم يعاملون الأشياء بسطحية ، ويفقدون التعمق لأي شيء ، فالصدقة سطحية . والحب سطحي ، حتى علاقة الأبن بأبيه تعامل بطريقة عارضة . إنه شيء يذكر بأدب ما بين الحربين في أوروبا ، ومن ثم نجد كلمة « حرب » تتردد في ثانيا معظم هذه المجموعة إن قصة محمود الورداني ، تتحدث عن عملية نقل الجثث وتكفيها ، ومن وجهة نظر جندي يصف كل شيء بحياد مثير للأعصاب .

٧

د. عبد الحميد إبراهيم

١

تحت هذا العنوان أصدرت مطبعة القاهرة (١٩٨٣) ، مجموعة مختارات ، تضم أربع عشرة قصة ، تمثل وضع القصة القصيرة في جيل السبعينيات .

ويداء لأن هذه المجموعة لا تستطيع أن تقدم صورة كاملة لهذا الجيل ، فهناك كتاب تجاهلتهم هذه المجموعة ، ثم إن الاستشهاد بقصة أو قصتين لا يقدم صورة صادقة عن كاتب ما ، بالإضافة إلى أن بعض

وحسان يعيش كل منهما في نفسه ولا يتمم بالآخر ، ولا يعرفان شيئا عن المدينة وعما حولها ، فقط يسمعان من المسافرين أن حربا انتهت ، وأخرى قامت ، وثالثة في الطريق ، ويسمعان أيضا أن المدينة قد هدمت ليقام مصنع ، وأن المصنع قد هدم لتحل محله عمارات ، وأن العمارات قد هدمت ليعاد بناء المصانع .

وهكذا اختفى الثابت والجميل ، ولا يحل شيء جديد ، بل لم يعد هناك من يتمم بما ساق ، وثائق النهاية وسط هذا فتكون زاعقة ، وكأنها صرخة النجاة ، إن الرياح تصفر في الخارج ، وصوت الرعد يتعاقب ، وكأنه جبل يسقط فوق جبل ، والبرق يتسلل إلى الكسوخ بالرهبة ، فيضع حسان براد الشئ فوق النار وهو يقول : « لدينا حطب يكفيها عاما آخر ولا يجب أن غوت من البرد بأي حال » قد تبدو هذه النهاية ملحمية وتشجعية بالمطلق التقليدي ، ولكنها مبررة بمنطق الغريق ، إنها صرخة النجاة ، أو قل هي رقصة المذبوح .

||

وإذا كانت الطبيعة تتحول عند ابراهيم عبد المجيد إلى شيء عقيم ، فإن سحر توفيق في قصتها « البحث عن متاهة » تعيش المتاهة نفسها ، إنها الأناشي الوحيدة بين كتاب تلك المجموعة ، وبدلا من أن تفرس نسمة حب ، أو على الأقل تأسى على ضياع هذه النسمة ، إذا بها ، وتعتمد - تؤكد صيغة الراوي - تتقبل فقدان الصلة بين الطرفين كشئ طبيعي ، فلا تواصل بينها وبين صديقها سعيد ، تلتقي به عند النيل فلا يكون هناك شئ غير النهر وحده ، يحدنها عن الحب ، فتحدثه عن رجل كان يحبها ونحيبه ، ثم انتهى كل شئ ، ولا تدري لماذا حدث ، وما الذي حدث ، ترى رجلا عجوزا يأتى إلى النيل فيشيرها ، لا لأنه رمز للمعرفة ، أو أن هناك إسقاطات أو ديبية ، كما يرى إدوار الخراط في المقدمة ، فهذا تبسيط لأمر لا تحتل التبسيط ، فالبطلة جادة لا تقف عند العقد ، وهي لا تبحث عن المعرفة ، فقد انتهى في جيلها عصر المعرفة ، إنها تبحث فقط عن متاهة ، وتتبع هذا الرجل « حتى وصل إلى بيت أصفر باهت اللون ، دخل من باب نزل إليه بضع درجات ، وكان المدخل مليئا بالظلام ، ظلت تنظر لفترة إلى المدخل المظلم ، ثم دارت

فمنعنا قصة « الشجرة والعصافير » لا يعنى شيئا رومانسيا جذبا ، كهذا الذى كنا نقرؤه في القصائد التى تتغنى بجمال الطبيعة . أو في القصص التى تتخذ من الطبيعة خلفية لشاعر الحب ، إن هذا المعنى القديم منقود في قصة ابراهيم عبد المجيد ، لأحب ، لأجمال ، لأخيال ، لأغناء بالطبيعة . إن العلاقة بين الشجرة والعصافير من نوع غريب ، لا نجد له مثيلا في القصص السابقة . لقد هجرت العصافير الشجرة . ولم تحاول أن تبني لها أعشاشا داخلها ، على الرغم من أنها الشجرة الوحيدة في هذا المكان ، وفضلت أن تطير حول ماسورة قديمة ، يسميها المؤلف « الغراب » . والشجرة أيضا تبدو شيئا غريبا ، لم يحدثنا المؤلف عن نوعها ولا عن ثمارها ، فقط هى شجرة رشيقة ، كلها زروعها سالم أى حسان فقطعها ، حتى صاحبها سالم ينسى كم مرة غرسها ، إنه يسأل صديقة حسان : « لماذا قطعت الشجرة الثانية ؟ » فيجذبها : إنها الخامسة وأنت تنسى . وكلمة « صديقه » هنا قد تكون من باب المجاز التهكمى ، حقا هما يعيشان معاً أكثر من خمس سنوات ، ولكنهما لا يتواصلان ، وبينهما شئ من العداء ، يفرس أحدهما شجرة فيقطعها الآخر ، ومع ذلك لا يصلان إلى حد القطيعة ، يهدد أحدهما الآخر ولا ينفذ ، ويعيشان في النهاية في كوخ واحد ويشربان من بئر واحدة . إن كل ذلك منطقي بمفهوم القصة ، فالعلاقات ليست عميقة ، وكل شئ طاف فوق السطح ، حتى العصافير هنا نادرة معدنية كأنها في سيرك ، درجها صاحبها على الحركات ، يأمرها أن تنزل إلى الأرض أو تنتقل إلى كفة الأيسر ، فتستجيب . تهجر الشجرة وتفضل الماسورة المعدنية ، ثم تغادر في النهاية المكان ، دون أن ترد على تساؤلات صاحبها .

تغفل المؤلف وعن عمد عن الرمز الجميل للشجرة والعصافير ، ليتبنى رمزا جديدا يعبر عن واقعه ، وطريقة استخدامه للرمز تقليدية ، والرمز عنده لا يعبر عن التجربة ، بل إنه يلتحم بها ، فلا تحس بدال ومدلول ، ورمز ومرمز ، إن الشجرة والعصافير يفعلان على قدم المساواة ، مع حسان وسالم ، ليعبر الجميع عن اختلاط لا يفهم ، ولا توجد محاولة لفهمه ، الشجرة لا تتمر ولا يتمم ، العصافير لا تبني أعشاشا ولا يتمم ، وسالم

لترجع ، ووجدت نفسها قد نسيت الطريق الذى أتت منه ،

ويصبط عليها الحل كشىء إلهامى ، لقد عرفت طريقها ومع سبق الإصرار ، جاء موعد سعيد فلا تتم ، تحاول أن تتذكر ملامح الرجل العجوز فلا تستطيع ، أياكون الحل هو قطع الصلة مع سعيد ومع العجوز ، أو أنه شىء فوق ذلك ، ويشمله ، لأنه يس صميمية موقفها وموقف جيلها .

■

ويبدأ عبده جدير قصة « الدواع ! نتاج من المشب » بصيغة رافضة « كان على أن أرحل في الصباح في نحو العاشرة تقريبا ، لا أعرف ، ربما تأخر الفطار كالمادة ، يراودني شعور الانطلاق في الصباح المبكر لكن لسوء الحظ سيرحل الفطار في نحو العاشرة » . نحن إذن من البدء أمام مستويين متوازيين ، ضمير المتكلم والآخر ، أما ضمير المتكلم فهو رافض وبطريقة حائقة ، قد نقلت من صاحبها ، فيردد بين الحين والآخر « أين الشيبب ؟ » أما الآخر فهم أهله وأسرته الذين يجب عليه أن يودعهم قبل الرحيل ، هو لا يضرهم لهم أى عاطفة ، وينزلون على سطح نفسه ، دون أن يتركوا عليها أثرا . إن ضمير المتكلم - أو الراوى - يتعامل مع الأشياء بطريقة سطحية ، لا يتعمق شيئا ، ولا يبحث عن سبب ، ولا يستغرب أمرا ، فالكلم يتساوى ، وكأننا إزاء ميرسول⁽¹⁾ من نوع جديد ، لا يهجم موت أمه أو قتل العربى ، فهو يلمس الأشياء من الخارج ، يقول عبده جدير بلسان راويه « لم أعد أستطيع أن أقول رأيا بعد أن غادرت كل شىء » ، وهو غادرو أيضا ، تركنى ألتاذ بصبرى الناقد . ومن هنا جاء أسلوبه سريعا متتاليا ، يتميز بالحياد الذى يصل إلى حد البرود ، لا صورة جميلة ، ولا استعارة تزيينية ، والطبيعة تبدو صباء لا تستجيب لمشاعر الراوى ، تنزلق على نفسه ، دون أن يكون بينهما تواطؤ من نوع ما ، إنه يركب العربى إلى البحر « شارع البحر ، الماء اللامع تحت الشمس ، الأشجار النائمة على الشاطئ » ، الطريق الطويل الرقيق ، الكوبرى الجبرى ، ضربات أقدام الخيل الرتيبة ، رائحة الهواء المحملة بالمسك . ويمضى كل هذا سريعا ، ينزلق دون أن يتأمل المؤلف ، حتى

يصل إلى المحطة . وهنا نصل إلى خاصية تميز بها عبده جدير عن جيله ، إنه يجعل الشكل نفسه جزءا من التجربة ، ويفجر اللغة ويحولها إلى معادل لفظي للتجربة ، لا بأس من أن نقل استسهادا طويلا ، لا نستطيع بتره أو اختصاره ، لأنه تحول إلى لوحة تنكس موقف الراوى ، إنه يركب الفطار ، ويجلس بجوار النافذة وتبدأ الحفول ، وتتوالى عليه الصور ، سريعة ، ومكتظة ، ومتداخلة « فأرى هناك الماشية على الجسر ، وخلفها الرجل على الحمار ، وتاج العشب على رأس عمى ، ورائحة الروث ، والحيال المعلقة على الحائط ، وأكوام التراب المرتفعة والمنحنيات والعربة والجناد ، ووجوه النسوة ، وجلا ليهن السوداء التى تلقى ووجه أختي الصغيرة من أسفل ، والدقات الطويلة على الدقوف ، والتراتيل وصوت الميكرفون ، والدكك المفروشة ، والسجائر والطعام ، والخراف الماعز تحت النخيل ، وصمت المزارع ، والبقر النائم في الحوش ، وزوجة عمى واقفة ، والنخل ، والسريبر النحاس ، والحلبة باللبن ، والأطفال ، والمدرسة الشابة ، والمحال والقمر ، والعروس في الكوشة ، والحناء والزغاريد ، والنسوة الرافصات ، وطلقات الرصاص ، وصباح الرجال والعروس ، والأيدى المتشابكة ، والصناديق الجديدة ، ويمد يده ، ويرفع الطرحة ، وتصبح بوجهها عنه ، ويتمرى ويمعربها ، ويدس في يدها الصرة ، وتضحك ويمد يده إلى شعرها ، وبفك الخصلات الطويلة ، وتميل ويميل ، ويقبلها وتغمض وتغيب ، ويندفع ، وتتأوه ، ويدس السكين ، وتصرخ وتصرخ ، ويشعر بالدم ، وترتجف وترتجف وترتجف ، ويرفع جسده والمندبل والدم والحمامة والحناء والنقود وصوائ الشمرية ، والصباحات والنذهب والعودة والعمل ، والبقر والخراف والحمل ، والتوجع الأيام والشهور ، والألم والصرخات ، والطفل والعمل ، والحفول وأعمدة التليفون والزروع والدقات ، ونفسك نفسك نفسك ، ونفسك نفسك نفسك ، ونفسك الجندى وأعمدة التليفون والمزارع والحفول والماشية والعربة الحنطور والمحطة والجيران ، وسوى تأت مندفة من بينهن فتعقل به ، فتجمد أسمى ، وتصرخ أختي »

إننا هنا إزاء لغة قد تحولت إلى الرتبة نفسها ، وكأنها

يكثرون ويعينهم تطلق شرارا ، وأنسوفهم يخرج منها الزفير لاقعا . . وتأتى الجمل سريعة وقصيرة ومباشرة ، انها نبت لحظتها ، لا تعمل ولا اجتهد فى الصنعة « هى نجهم ووجهها صار لونها كالدم ، والقرق نبت حول حواجبها ، ونزل فى عيوبها ، التى أغمضتها ، ولكنها كانت تسمع الأصوات تقول : « سوق يا زغلول » . . اضرب يا زغلول » . .

إننا إزاء تكوين معاصر ، تزيينه تيمات « شعبية ، إن الأمور تختلط فى مهزلة تمثيلية ، ولكنها ساخرة ، وفى إيقاع كوميدى ولكنى جاد ، فلا نستطيع أن نتيين الراكب من المركوب ، ولا الظالم من المظلوم ، ولا الحمار من صاحبه ، ولا الرجل من المرأة ، وهنا سر تفردنا ، إنها تكوين يتميز بالحركة ، وتبدو الحركة فى النهاية صانعة « ويسمع كلام الناس ويرفع العصا ويتحرك أمام ومن خلف ، ظل راكبا وناعسة تدور » . إنها تكوين يخلو من أى دلالة معناه ملتبس به سوى العنوان « والدهس مستمر » الذى جاء تقليديا ، وكأنه قد ألصق بها ، ليخلص معناها ، اوليقسرها على أن تقول شيئا ، لوجاءت بلا عنوان لكان ما فيها يكفيها .

٧

وتأتى قصص محمد المخزنجى استثمارا تصاعديا لهذا النوع من الحركة إنها لحظة متكئة تنفجر فجأة فى إيقاع سريع وكأننا إزاء خبطات القدر عند بيهوفن ، والتى تأتى بعد همس ناعم أو بعد لحظة صمت يدخل الطبيب فى « حضرة الجذام » عيادة المجذومات ، فتحاصره المريضات بكتل اللحم الشائنة ، ويقايا الأصابع المتآكلة ، ثم يتحول المنظر إلى إيقاع صاحب ، فتقدمت إحداهن ، وأخذت تهاجم (بين شمال قدام جنب) . وأخذ يراوغ هو والمرضة ، وبدا كأنها يرقصان وهما يراوغان ، وبدأت المرأة التى تهاجم وكأنها ترقص أيضا ، وأحسنا الأخريات بذلك « وشرعن يوقعن لها بالأكف ، وقد تبدلت مسحاتهن الشائنة ، لتحمل انبساطا شاحبا ، راح يزهو ويژهو ويتمدد ، مع التهاب الأكف الموقعة واشتعال الرقصة » . أما الزائر فى قصة « مدينة الاختناق » فيحاصر بكل شيء : « لم تكن فى الحجرة نافذة واحدة ، وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية

بتفاهتها هى المسئلة عن لحظات الغثاء التى تتاب الراوى ، ولكنها لحظات لا تصدر عن موقف ميتافيزيقى ، كهذا الذى نراه عند روكاتان^(٢) بل مصدرها ظروف بيئية ، فقد عرفنا أن الراوى اسمه « أبو زيد » ، وأنه قد اشترك فى الحرب ، وأنه جلس فى القطار بجوار جندي ذاهب للقتال ، فأثار هذا شجته ، وتوالت الصور - ومعظمها صور من أسرته وأقاربه - سريعة وقابضة ، جعلت الراوى ينسحب إلى نفسه مرة أخرى ، ويلجأ إلى صورة أخته « فلة » ، وهى أحب أقاربه إليه « جاءت إلى وجلست بجواري ، كانت تبدو أكثر نحولا من قبل ، وكانت تتحدث حديثا منقطعاً ، وكنت أريدها أن تتحدث ، فأخذت أحدثها وتحدثني حتى توقف القطار » . أين توقف ؟ إن القصة تنتهى عند ذلك ، وقد تركت القارئ فى حصار تلك الأفعال المتكررة وذات الإيقاع المتشابه ، وكأنها أخطبوط بألف رجل ورجل .

٦

أما قصة « الدهس مستمر » لمحسن يونس ، فهى تخلق من المضامين الدلالية ، جنسية أو غيرها ، إن الدال يتحد مع المذلول ، والرماز مع المرموز ، فى أمثلة قائمة ، وتقرض وجودها على القارئ ، إن الولد زغلول يركب الحمار ، ويدوس الجدة أمونة فى طريقه ، ويقضب العبيادة من أجل جدتهم ، ويقضمون منزل الولد ، ويجبرونه على أن يعيد تشخيص الحادثة من جديد ، مرة يتطوع مختار بأن يكون هو الحمار ، وأخرى تنطوع ناعسة بأن تكون هى الحمار ، والولد فى كل حالة يركب ويسوق .

هذه هى كل الأحداث ، ولكن من الظلم أن نقف عند هذه الأحداث ، أو نكتشف دلالات معنوية لها ، من البداية نعرف أن القصة غير عادية ، وأننا إزاء ملحمة شعبية « ركب الولد زغلول حمارهم ، وأوقع الجدة أمونة ، وحمارهم هذا ما إن يضع نفسه فوق ظهره ، ويلكزه فى جانبيه حتى يطير ، الولد زغلول يمشق أن يطير ، وحينما يطير يضحك » ، بداية نجد أنفسنا فى جو شعبي ، ومع شخصية جنينة شقية . وهذا يبرر بعض الصور ، التى تبدو مبالغاً فيها « كاريكاتورية » بالمعنى التقليدى ، ولكنها فى مكانها باللغة الملحمية « كانوا

١٠

الحماسية ، والناس تصايح ، وهو منهمك في عد القضايا الحديدية بالنافذة . إن الراوى هنا يتجدد من الأحاسيس ، ويعامل الموت كظاهرة موضوعية . يصف الجنة أمامه بتفصيل ، الوجه ، الجسد ، الرجلين ، عملية التكفين ، عملية لفه بالعلم ، عملية رفعه إلى السيارة . ويفعل ذلك ببرود وحياد ، لأنه أساميا إزاء جسم بارد ، لا يحرك لديه شيئا .

إن هناك أوجه تشابه بين قصتي عبده جبير والورداني ، فكلاهما تعتمدان على الراوى ، الذى يرقب الأشياء من بعيد ، أو بحداد قد يبدو موضوعيا . ولكنه في النهاية يسفر عن موقف عدائى من هذه الأشياء ، ويبرر في الوقت نفسه عملية الانسحاب . ولكن عبده جبير يجعل الراوى هو المحور الرئيسى ، فيتيح له ذلك فرصة التنقل من ظاهرة إلى أخرى ، تتصافر في النهاية على إبراز عنصر القلق . أما الراوى في قصة الورداني فهو مرتبط بهذا الجسم البارد الصغير ، فيدور حوله على الرغم من أنه يبدو غير آبه له ، فتحدد قلقه بجو الحرب وأزير الطائرات ، ومنظر العساكر والمستشفيات والشهداء .

وحين يكفى الورداني بالوصف المحايد ، فإن عبده جبير يغامر في الشكل ، فيخلط بين الذكريات والواقع ، ويغطم الزمن ، ويبعث باللغة بطريقة جريئة تحوّلها إلى معادل خارجي للتجربة .

ويدون هناك أثرا من الروايات البوليسية ، لم يستطع الورداني الفكاك منه . إن ذات الداء الأبيض تبدو واقفة بطريقة غامضة ، بين درجات السلم الخلزونية وقد راح شعرها الذى يشبه معرفة الحصان ، يتطاير حول كتفها وعنقها الأبيض الطويل . ثم اختفت بطريقة غامضة أيضا ، ودون أن نجد لهذا الغموض دورا في حركة القصة .

٩

إذا كان ضمير المتكلم عند عبده جبير ورفاقه ، يعبر عن حالة فردية محاصرة ، فإن ضمير المتكلم في قصة نبيل نعموم « النهر عند المنبع وعند المصب » ، يعبر عن تاريخ ، ليس هو وعى . ذات عمدة ، بل هو وعى أجيال ، ترسب خلال ثقافة مختلفة ، وهنا سر الاستشهاد عند نبيل بالقرآن والإنجيل والتوراة .

بلون أصفر قابض ، تتخلله نقوش فجة معتمة بلون آخر قابض ، لعله كان « الأخضر تراب » ، وكان السقف الجهم بعيدا جدا ، وبه غرزت لحة صغيرة ، تمت بضوء كاب . كانت بقايا الذباب تكاد تغطيها بالأسود المظلم ، وأخبروه أيضا أن سرير الحجرة الآخر محجوز لشخص من سكان المدينة ، إن كل شيء يتكتم ويصل إلى لحظة الحمس أو الصمت ، ثم يتبدل في إيقاع هادر ، فها إن يدخل الآخر حجراته ويكشف اللثام ، حتى يجد الزائر نفسه أمام امرأة ، ذات وجه ناعم ودموع حبيسة . ويغوص معها ويطفو « وعند الذروة التى يسوى بعدها الناس ، كانت المرأة تشدق إليها بالأظفار ، وتفرز أسنانها في لحم كتفى حتى يكون يكلؤها بغير صوت » .

أما قصة « يوم للمزيكا » فهي تحدث يوم عيد وفي عبر المساجين ، تأتى فرقة الموسيقى لتحيى هذا اليوم ، تعزف السلام الجمهورى فيكون صمت ، ثم لحن « الله أكبر » فيكون صمت ، ثم لحن « خوض بينا البحر » فيكون صمت . ثم يحدث الإيقاع الهادر بعد هذا الصمت المتعمد ، لقد تغير اللحن إلى « ميتا أشوفك يا غايب عن عيني » فهلل المسجونون ، وهجموا على الفرقة يحملونها بآلاتها فوق الأكتاف « وبدأ حوش السجن يتحول إلى مرقص صاسخب ، والمسجونون الراقصون يحملون الأيتام ، الذين راحوا يملصون في العزف بغيطة » .

إنها لحظات قصار ، خلت من العنصر الحكائى بالمعنى القديم ، فتميزت بالتركيز والتكتم ، قد نجد بقايا هذا العنصر عند محسن يونس . فقد خرج الولد زغلول ، وارتركب الحادثة ، ثم عاد ، وتبعه العبادلة ، وكانت الحركة التمثيلية في النهاية ، مما يصيب القصة ببعض الترهل ، أو بتعدد الشخصيات . أما هنا فبعد لحظة قصيرة ، أو قل هي لحظة صمت ، يبدأ الإيقاع الهادر ، ولا يبدأ حتى مع نهاية القصة .

٨

أما محمود الورداني في قصته « جسم بارد صغير » فهو يعنى بهذا الوصف جثة شهيد ، كلف بإجراءات دفنها ومجهزها وتشيعها ، والقصة وصف محايد لتلك العملية ، تبدأ بضمير المتكلم - شأن قصة عبده جبير - والذى يبدو منفصلا عن كل ما حوله . الراديو يذيع الأغاني

كتب محمود تيمور عن شخصيات ريفية ، من وجهة نظر زائر للريف ، حقا كان كمن يتجول في متحف لمخلوقات غريبة ، يجذبه الشذوذ والغرابة . ولكن الطبيعة ظلت شاخة ، والحياة الريفية مستقرة ، تجذب بناتها وبساطتها المتفرجين . أما يوسف أبو رية فقد كتب في هذه القصة عن ابن المدينة من خلال وجهة نظر ابن الريف . ولكن المخطورة أن الريف فقد أصالته ، وغرق في السطحية ، الأول يكتب عن أمثلة شاذة ومثيرة ، أما الآخر فيصور حياة ناهية .

١١

هجر جبل السبعينيات الرومانسية ، ولم يعد يتباكي على شيء ، إن البكاء في حد ذاته يحمل رغبة ، لقد سقطت كل الأقنعة ، وواجه هذا الجيل كل شيء بقساوة . ومن ثم خف تيار الشعور ، الذي كان سائلا في الستينيات ، وأصبح على هذا الجيل أن يخرج من ذاته وأن يواجه كل شيء بصراحة .

وقد كان لهذا مردوده على الشكل ، فكسر استخدام الراوي ، لا بالطريقة المقامية القديمة ، التي تتخذ من الراوي مشجعا لتعليق آراء الكاتب . إن الراوي هنا الركيزة الأساسية في القصة ، إنه يقف أمامنا خلال القصة وكأنه يخرج لسانه بطريقة تثير الغيظ ، إنه يتأمل من بعيد وكأنه نبي يتحدى مجتمعا شاردا . ومن هنا تميز هذا الشكل بالوعي الحاد ، الذي لا يفرق في الرومانسية ، ولا يتخطى في متاهات مرضية ، وبالاكتفاء على الوصف الدقيق المحايد ، وكأننا إزاء « رويته » طيب .

١٢

إن هذا الجيل خطر قادم ، فاحذروه أو افهموه ، لا يعرف الرحمة ، لأنه لم يمارسها ، ولا يني لأن لا يجد حتى الانقراض ، ولا يتردد لأنه لا يملك شيئا يخشى عليه ، إنه خطر قادم فانتبهوا أيها السادة !!

د. عبد الحميد إبراهيم

ولهذا النوع من القصص خطورته ، فإن الحصار في الحالة الفردية يمثل أزمة شخصية أو اجتماعية . أما الأزمة هنا فإنها تنسحب على التاريخ بأكمله والرفض يوجه إلى الثقافة ، والتي هي خيرة أجيال . دون أن يميز بين الإيجابي والسلبي ، ومن هنا كان نبيل نعيم خارجا ، لا عن ذاته أو عن وعيه في كون غير مفهوم ، ولكنه خارج عن تاريخه ، إن سفر الخروج كما في هذه القصة ، لا يمثل كما هو في التوراة الخلاص من الاضطهاد ، والاصرار على اكتشاف أرض جديدة . ولكنه سفر خروج من وجهة نظر المؤلف يمثل التحلل من المسئولية ، والتكوص عقب أول اختبار .

١٥

ومن خلال خط تاريخي يتحرك في ثلاثة أجزاء ، تتطور قصة « الضيف » ليوسف أبو رية بالطريقة التصويرية التقليدية ، لشخصية تأل من المدينة ، ويعتفى بها القرويون إن الراوي هنا طفل قروي صغير يرى الاهتمام المفرط بهذه الشخصية فيتمنى أن يكون مثله « كان وجهه لامعا ، وحذاءه يرق في قديمه ، ولباسه فاخرا نظيفا ، وشعره الناعم المتسق ينظم على رأسه ، قلت في نفسي هكذا أبناء المدن ، ونمت أن أكون مثله » .

ولكن هذا المظهر كان خارجيا فقط ، أما الداخل فقد كان فارغا سطحيًا ، يريد الصغير أن يثرثر معه حول تفوقه في الدراسة ، فيسأله عن « نسوان البلد » . ويريد أن يتحدث عن الزرع والطبيعة ودودة القطن ، فيجرجه إلى الحديث عن المغامرات النسائية ، ثم يتركه ويذهب إلى الحمارة ، التي « فرجت ساقها الخلفيتين ورفعت ذيلها ، بالت ماء أصفر ، امتصته الأرض في الحال » . . يريد أن يتحدث - في الجزء الثالث - عن سهرة الريف ، فينهيه ويأمره بالنوم ، ثم يبحث عنه في صمت الليل فلا يجده ، لقد خرج في إحدى مغامراته الليلية .

والخطورة في رسم تلك الشخصية ، من خلال وجهة نظر صغير ، يراها القدر . ويدرك حفاوة الفلاحين بها . حتى خلفية هذه القصة فراغ وسطحية . فقد اقتطنا أصالة القرية ، التي يمكن أن تحتضن كل التضاهات الشخصية ، فالفلاحون هنا ساذجون ، والأحداث التي يتناولونها سطحية .

١٢

- (١) بطل رواية الغريب للبركمانو (التحرير)
(٢) بطل رواية الغنيان لسارتر (التحرير)

ثلاثة أصواتهم تتلاحق في دوامة السكون
 كأنهم سيكون
 - «لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء»
 - «الحمر تهتك السرار»
 - «وتفصح الإزار»
 - «والشعار... والدثار»
 ويضحكون ضحكة بلا نجوم...
 ويفقر الطريق من ثغاء هؤلاء
 ٢ - أغنية صغيرة

إليك يا صديقي أغنية صغيرة
 عن طائر صغير
 في عشه وأجده الزغب
 وإلقه الحبيب
 يكفيها من الشراب خسونا متفرا

قراءة في قصيدة

رحلة في الليل لصالح عبد الصبور

محمد بدوي

ومن يبادر الغلال حبتان
 وفي ظلام الليل يعقد الاجتماع صرّة من الحنان
 على وحيد الزغب
 ذات مساء حط من على السهأ أجدل منوم
 ليشرب الدماء
 ويطلق الأشلاء والدماء
 وحار طائر الصغير برهة ثم انتفض...
 معذرة صديقي... حكايتي حزينة الختام
 لأنني حزين....

٣ - نزهة الجبل :

الطارق المجهول يا صديقي ملثم شرير
 هتاه خنجران مستيقان بالسوموم
 والوجه من تحت اللثام وجه بوم
 لكن صوته الأجش يشدخ المساء

١ - بحر الحداد :

الليل يا صديقي يتفصح بلا ضمير
 ويطلق الظنون في فراشي الصغير
 وينقل الفؤاد بالسواد
 ورحلة الضياع في بحر الحداد
 فحين يقبل المساء يفقر الطريق... والظلام يحث الغريب
 يهب ثلة الرفاق؛ ففجس السمر
 «إلى اللقاء» - «انفترقا» - «نلتقى مساء غدا»
 «الرخ مات» - «لاحترس» - «لله مات!»
 لم ينتجه التدبير؛ إن لأعجب خطر
 «إلى اللقاء» - «انفترقا» - «نلتقى مساء غدا»
 أعود يا صديقي لنزلى الصغير
 وفي فراشي الظنون، لم تدع جفني ينام
 مازال في عرض الطريق تائهون يظلمون

«إلى المصير» ... والمصير هوة تروع الظنون
وفي لقائنا الأخير يا صديقي وعدتني بنزعة على الجبل
أريد أن أعيش حتى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
وموعدى المصير ... والمصير هوة تروع الظنون

٤ - الاستبداد :

في آخر المساء تميل الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسح الخطوط
وينضج الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد الاستبداد
ليرسى السفين
وفي الصباح يعقد الزهانة مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم
الاستبداد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للضاحي انتشيت قال : كيف ؟
(الاستبداد كالإعصار إن يبدأ يمت !!)
الندامى :

هذا محال سنبذ أن نجوب في البلاد !
إننا هنا نضاجع النساء
ونفرس الكروم
ونعصر النبيذ للشاة
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما نعود نعدو نحو مجلس الندم
نحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

٥ - الميلاد الثاني :

في الفجر يا صديقي تولد نفسي من جديد
كل صباح أحضني بيدها السيد
مازلت حياً ! فرحاً ! مازلت والكلام والسباب والسعال
وشاطئ البحار ما يزال يقلد الأصدا واللال
والسحب ما تزال
تسبح ، والمخاضه يلجء النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس والبنات والبنات
والورد في خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان

فه ما أحل عيون العاشقين حين يسمون
ويقسمون
بحرمة الشجون
وبالليالي المثقلات ، وانتفاضة الحنين
وبالسواد في العيون
المهدلن بيون
صديقي : متى صباحاً هل ذكرت نزعة الجبل ؟

٦ - إلى الأبد :

«الرخ مات - لاتروح - فالشاه ما يزال»
«والشاه باليادي التام»
«إلى اللقاء» - «واقرنا» - «نلتقى مساء غدا»
لتكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ! وبعد غد !
ستلتقى إلى الأبد .



القصيدة الأولى في «رحلة في الليل» ديوان «الناس في
بلاد» لصلاح عبد الصبور وهو أول ديوان له ، قصيدة
مهمة .

ففي سياق حركة شعر التفعيلة ، تبدل هذه القصيدة ،
محاولة للانفلات من الفهم الرومانسي الذي كان يرى
القصيدة تعبيراً عن داخل خالفها ، عادة ما يكون هذا
الداخل غارقاً في عاطفة أو انفعال يتمحوران حول
الذات ، فتجئ القصيدة تعبيراً عن عاطفة ، أو واقعة ،
أو ذكرى ، أو لحظة ، أو كما يصفها عبد الصبور غرق في
«الستمتالية» . أما قصيدة رحلة في الليل فتجهد
للانفلات من الفناء الذاتي المثالي ، عن عاطفة متدفقة ،
إلى الدخول في بناء موضوعي سمته التكرار والتشابك
ويلاحظ قارئ القصيدة أنه يصعد قصيدة مركبة ،
يعني أنها ليست صوتاً واحداً بسيطاً غمطياً يغني مشاعر
الشاعر ، بل أصوات عدة ، قد تتباعد وقد تتقارب ،
لكنها متباعدة متكررة ، تلتقي وتتصارع لتكون تفاعلاتها
وتناقضاتها جماع تجربة معقدة ثرية ، وهو أمر يعني أن عين
الشاعر لا تنسم بأحادية النظرة ، ولكن بإدراكها لتعقد
العالم وتراتب مستوياته ، ومن ثم صعوبة اقتناصه .
فالقصيدية تقدم ذات الشاعر التي ينشأ عنها الضمير في
البيت الأول في لفظ (يتفضى) مع عدد من العناصر
الأخرى ، التي لها ذاتيتها الخاصة المتفصلة عن ذات الأنا

الملحقة بياء الإضافة الدالة على التكلم هي كلمة صغير :

(فراش - ي) الصغير

(مزل - ي) الصغير

وفي المقاطع التالية :

(طائر - ي) الصغير

(باب - ي) الصغير

على أن هذا التضاؤل أمام اكتساح الليل ، يجاوز الشاعر إلى الآخرين من رفاقه ، ولنلاحظ أن الأشياء - لا البشري - هي التي تقترب بها أفعال المبادأة ، فالسقاء يقبل ، فقد يفقر الطريق ، ويسود الظلام ، ويجب ثلة الرفاق ، فقد فض (لاحظ أن الفعل مبنى للنهول) مجلس السمر ؛ هذا المجلس الذي ينعقد حول لعبة الشطرنج ، حيث يصبح قتل الشاه على الرقعة لاعض لعبة ، ولكن تمويضاً وهما عن عجز هؤلاء وغربتهم ، ويصبح فخر أقدرهم (أنه لاعب خطير) . وإذ يؤوب الشاعر إلى منزله (الصغير) ، يؤوب معه الليل بوصفه فاعلية متضادة مع الشاعر ، فتملأ الظنون فراشه ويسعد . إن مفادرة الشاعر للمعقبي - الخارج وذهابه إلى المنزل - الداخل ، لا يعنى الإفلات من وطأة الليل . وتحية الجملتان المتفتتان : (لم تدع جفني ينام . مازال في عرض الطريق) تعبيراً عن حضور الليل في حجرة الشاعر ، وإذ يدخل الشاعر فراشه ، تدخل معه هموم الخارج وعناصره ، من الضائعين والثائمين ، لتفزو عائله الداخل :

- لاشئ في الدنيا جميل كالنساء

- الحمر تمتك السرار

- وتفضح الأزار

- والشمار والدثار

هذه الأصوات الأربعة هي في المحصلة الدلالية الأخيرة ، صوت واحد ؛ صوت رجل ضائع أو (مضيع) يتوق للفرار من البرد والوحدة عبر أجساد النساء والحمر ؛ أي أن النساء والحمر برغم أنها فرار من المواجهة ، مواجهة الليل ، سقوط فيه ، لأنها موضوع رغبة ، وهي رغبة محبطة ، ولهذا فإن ضحكهم واهن مهزوم ، بلا تحوم ، وحديثهم ثغاء .

وإذا كنا في المقطع الأول (بحر الحداد) مع الليل مقترنا

الشاعرة ، كرفاق المعقبي والصديقة والمثلث . . . ومنذ عنوان القصيدة نحن في موقف (احتمال دلالي) ؛ قسمة «رحلة في الليل» وإذا استرحنا إلى مايقدمه لنا المعجم عن الكلمتين ، الرحلة بمعنى السفر ، والليل بمعنى اللحظة الزمنية التي تشير إلى نصف اليوم ، فإن هذا الاطمئنان سرعان ما يهتز إذا وصلنا إلى مقطوعة السندباد بما يفجر الاسم في ذاكرة المتلقي من معان فولكلورية ، ترتبط برحلات السندباد السبع في ألف ليلة وليلة ، وبخاصة حين يجعل القصيدة من «السندباد» عنصراً بنائياً مزدوج الدلالة ؛ السندباد الفولكلوري ، والسندباد المرتحل في إبداع الشعر ؛ أي الشاعر السندباد . فتحن إذن مع الاحتمالات الثلاثة :

(١) رحلة في الليل . سفر في زمن طبيعي هو اللحظة الزمنية .

(٢) رحلة السندباد القديم .

(٣) رحلة الشاعر إلى المعنى .

ومثلما يتمحور عنوان القصيدة حول الليل ، يجعل المقطع الأول عنواناً استعارياً هو (بحر الحداد) ويمكن أن يعد استعارة لليل ، حيث يصبح الليل بحراً ، والبحر ليلاً ، تنهض علاقة التشابه بينهما على القتامة ، التي تتحول إلى حداد ، بسبب هيمنة «الليل» على الناس . ثم يبدأ المقطع بجملته اسمية تنضوي تحتها بضعة جمل ، مبتدأها هو الليل :

الليل يا صديقي ينفضني بلا ضمير

(ويطلق . . .)

(ويثقل . . .)

مع ملاحظة أن صيغة النداء «يا صديقي» تتوسط بين المبتدأ المفرد والخبر الجملة ، فإذا عرفنا أن المبتدأ هو الليل بحر الحداد وأن خبره هو فعاليته المتضادة مع الإنسان وسعادته عرفنا أن تتوسط النداء إشارة إلى اليباز بالصديقة ، كما سترى بعد قليل . وتبدي فعالية الليل في ارتباط الأفعال به ، وهي أفعال مضارعة ، إشارة إلى أنه واستمراره . فإذا فحصنا (أنا المتكلم) الذي ينفضه الليل ، ويطلق في فراشه الغننون ، ويثقل فؤاده بالسواد ، وجدنا في مقابله طغيان الليل وهيمنة صغر الشاعر ، ذلك لأن الصفات التي تلحق الموصوفات

الطائر آكل اللحم ، النهم ، الذى يرمز للقسوة (شرب الدماء ، وعلك الدماء) . والخطاب يسير من أنا المتكلم ، إلى تاء المخاطبة أى الصديقة . وتعرف قسماث الشاعر من خلال القصيدة ، ونحيا حزنه ومراته ، وألمه ، ووعيه العاجز . لكن الصديقة تظل كائنات ضبابياً ، فحن لا نعرف عنها حتى الآن سوى أنها صديقة الشاعر التى يخاطبها فى البيت الأول (الليل يا صديقتى يغضى بلا ضمير) أما حديثه لها - هنا - فهو محدد فى قص القصيدة الحزينة ، مربية الحب الذى وأدته القوة الفاشمة . وتعرف على الطائر الصغير منذ عنوان المقطع ، فيصبح المقطع : مُرسِل هو أنا المتكلم ، ومستقبل هو الصديقة ، ورسالة هى قصة الصراع غير المتكافئ بين الطائر والعاشق ، والطائر الأجلد .

وأنا الشاعر المرسِل هى أنا فرد متورط فى الواقع الجهم القبيح ، والمستقبل هى الصديقة التى يتوجه إليها الخطاب . أما مكونات الرسالة فنعرف قسماث طرفها الأول حيث تتحدد فى الصغر ، والوفاء ، والحنان ، وواحدة العاطفة ، فتكثر الجملة البادئة بجار ومجرور .

- فى عشه
- من يبادر الغلال
- فى ظلام الليل

وتتابع الصفات ، (الصغير ، الواحد ، الزغب ، الوحيد ، الحبيب) فيتخلق الأثر الدلالى الذى يحرص النص عليه ، وهو تجسيد الضعف . أما الطرف الثانى فتضاد صفاته والصفات السابقة ، عل نحو يجعل العلاقة محسوسة ومحددة ؛ فإذا كان الطائر الأول صغيراً عاشقاً قنوعاً ، فإن الطائر التقيض قوى ، دموى ، نهم . ويتضح ذلك من الصفات التى تلحق به فهو أجدل منهم يشرب الدماء ، ويملك الدماء (لاحظ الجنس الناقص مع ملاحظة أن الأفعال المرتبطة به تسير إلى مبادئه وقوته حط ، يشرب ، يملك) ونهى لام التحليل فى (ليشرب) إعاءة إلى سمته الأساسية . وهى القتل . عل أن المرسِل الذى ينهى عنه أنا المتكلم أو أنا الذات الشاعرة ليس محايداً فى صراع الطائرين ، إذ نعى ياء الإضافة فى جملة (وحار طائرى) مشيرة إلى أن الشاعر يقص عن الطائر رمز الحب ، والذى هو - فى مستوى ثان - طائره .

بالضيق ، ورمزاً يجتزل واقع الشاعر وصحبه ، فإننا فى المقطع الثانى مع (داخل الشاعر) الذى يغنى أغنية (صغيرة) عن طائر (صغير) ونقص الأغنية قصة صراع غير متكافئ بين ضدين هما الحب / الكره ، فلدنا من ناحية الطائر الصغير وإلفه الوحيد ، يعيشان فى عش يمنحهما السعادة ، قانعين من الطعام والشراب بأزهد ؛ ومن ناحية أخرى ، لدينا الطائر الجارح النهم الذى يقتات اللحم . الشاعر يقص لصديقتك حكاية رمزية ، حزينة الختام ؛ لأنه حزين ، ممتلئ بالليل الذى يكف أبلى الناس (الشاعر ، وفاق القهقرى ، السائرون) عن الحياة الطبيعية . ومادام الشاعر متقلاً بالليل إلى هذا الحد ، فإن العلاقة بينه وأشياء العالم وموجوداته علاقه اغتراب ، تجعله يدرك التراسل بين الليل - الواقع وبين الحب - العاطفة الخاصة . إن قبح الليل وسيادة الحزن يشيران إلى سيادة قانون غامض ، يقتل بمقتضاه القوى الضعيف ، ويسبله بيته أو سعادته ، أى يدمر سلامه ويتنهد روحه ؛ هذا القانون الغامض يصوغه الشاعر من خلال رمزين ؛ أولهما : رمز الحب ؛ وثانيهما : رمز الكره .

والرمز خاصة بنائية تتكون من طرفين ، يتج عن تضاعفها دلالة الرمز ، أى أنه بمعنى آخر دال مزدوج الدلالة ، لأنه يقول شيئاً ويعنى شيئاً آخر ؛ ولذلك فهو ذو مستويين ؛ أولهما : المستوى السطحى ، الذى يحرص على اكتشاف ، ثانيهما : التحققيق العميق ؛ لذلك يتوقف إنتاج دلالاته على فهم هذين المستويين ، ويلجأ الشاعر إلى الرمز كأداة تشكيل تجنباً للوضوح الذى يصمم عمله بالمباشرة ، والسطحية ، والصراخ الأيديولوجى ، واستهدافاً لوضع نصه فى مستوى احتمالى ، بنوياً ودلالياً . ونستطيع القول إن الرمز فى الخطاب الشعرى ، يمكن الشاعر من خلق أداة تشكيل ، تنظم الأفعاله وتشرى نصه ، بمنحه إمكانات التعدد الدلالى .

إن أغنية صغيرة تقدم تعارض الحب والكره عن طريق خلق رمزين ؛ أولهما : الطائر العاشق بما يشيره فينا من معان ترتبط بالركة والوداعة والغناء ، وبما يفجره فى ذاكرتنا من تجليات هذا الطائر الذى كان صديق الأنبياء ، فكان رسول نوح فى السفينة إلى الأرض ، بعد أن طهرها الطوفان ، وكان رسول سليمان (الهدمد) لبلقيس ، وهو فى التصور الشمعى رمز الإلف أو الوليف ، وثانيهما

إلى السندباد فتصور أن المقطع سيقم لنا عن تلك الشخصية التراثية ذائفة الصيت ، والمربطة في أذهاننا بالمغامرة والتجوال واكتشاف الأفاق المجهولة . لكن إذ نبدا قراءة الأبيات الأولى يلتبس الأمر علينا ، إذ نجد أنفسنا مع عملية خلق شعري لا مع رحلات السندباد التراثي . وسرعان ما يتضح الأمر ريذاً وريداً ، إذ ندرك أن النص يقدم لنا سندباداً ذا سطحين دلاليين ، أولهما : السندباد المعهود ، وثانيهما : السندباد الشاعر ، الذي يبحث عن المعنى في ارتحاله . ويقدر مكان السندباد القديم بعانى الأهوال والشدائد ، ويصارع الصعاب إذ يحاول الاكتشاف ، فإن السندباد يعانى الأهوال والصعاب وهو يرثى إلى المعنى .

ونخطئ لو تصورنا أن علاقة السندباد بالندامى علاقة تعارض اثنتى بسيط فحسب ، وإنما هي علاقة ذات طبيعة جدلية ، قوامها الاتصال والانفصال في آن واحد ، وهي تشبه إلى حد كبير علاقة الشاعر بالتلقين من مستهلكي الشعر المحدثين ؛ فالسندباد يخرج من موطنه مغامراً مضحياً بالحياة السهلة الرتيبة المجانية ، وبالأمن المحبب ، باحثاً في أهوال البحر ، ومشاق السفر ، عن متعة الاكتشاف والمعرفة ، وحينما يعود من رحلته ، يعدو نحوه القاعدون القانونيون بقراءة الكتاب . ومضاجعة النسوة ، وغرس الكروم ، لكي يستمتعوا بسماع تفاصيل الرحلة وعجائبيها . والشاعر المحدث يعانى الشعر خلقاً مضيقاً مبهماً ؛ ففى آخر المساء ، حيث يفرغ الآخرون للنوم ، ويبحث هذا عن حباته ، وذلك عن مأوى كبا يقول الماغوط ، يفرغ هو للشعر ، معاركاً أدواته خائضاً في أهوال الخلق ، كدحاً خلف القصيدة .

يبدأ المقطع بالحديث عن الكتابة ، حيث تبدأ في آخر المساء ، ويتبع الورق ، الذى تبدو خطوطه كوجه فارميت ، وذلك في جو ملمحه الأساسى الإرهاق والنصب . وإذ يبدأ المقطع :

في آخر المساء عملي الوساد بالورق
فإن الشاعر يربط بين الكتابة ورحلة السندباد عن طريق نمط نحوي يكاد يتماثل مع النمط السابق
في آخر المساء عاد السندباد

ويجئ المقطع الثالث ، نزهة الجبل ، وكأنه استغراق في تحديد الملامح الحزن والعجز ، أو كأنه تجل من تحليل الصراع بين صديقين محبين وهما في هذا المقطع الشاعر وصديقه من جانب ، والملمم الشرير من جانب آخر . إن الشاعر العاشق ، الذى ترتبط به صفة (صغير) ، يبدو عاجزاً ومثلاً بالوعي والاغتراب والعجز عن التواصل والتحقق . أما رمز الشر والكراهية ، فهو كائن مخيف مروع ، فهو : مجهول ، ملمم ، شرير ، وهو قادر على أن يروع الشاعر العاشق . وإذ يقدم لنا النص هذا الطارق المجهول واصفاً إياه بأنه ملمم ، تنفجر في ذاكرتنا صورة لمخلوق يجترق الشر ، لا لأن النص يصفه بذلك وصفاً صريحاً واضحاً ، لا ليس فيه ولا إبهام . ولكن لأن اللثام يعنى إخفاء الهوية ، بإخفاء قسمات الوجه ، وهو ما يشير إلى الشر والتواطؤ والتآمر ثم تكتمل الصورة حين يتحدد وصفه : (عيناه خنجران مسقيان بالسموم ، الوجه وجه بوم ، صوته يشدخ المساء) .

ومنذ بدء المقطع ثمة حضور قوى لهذا الطارق المجهول ، حضور مروع غيف ؛ إذ تبدى صورته غير إنسانية ، تتمحور حول الشر ، أو تقدمه رمزاً للشر والكراهية والإيذاء . وإذ يصرخ بصوته الأجل الذى تبلغ بشاعته أنه يشدخ الزمن (المساء) ، (إلى المصير) ، نصيح أمام صراع غير متكافئ مع العاشق وصديقه ، وهما يتوقان إلى الانطلاق إلى نزهة الجبل ، حيث النقاء والتجدد ، وثمة الملمم الشرير ، الذى يجذبهما إلى الهوة التى تروغ الظنون . وإذ يبدو العاشق خيراً عباً وعاجزاً في الوقت نفسه ، يبرز الآخر الضد قادراً قوياً ، فيتصدر المشهد . وسيطر على المقطع وترتبط به الأفعال (صوته يشدخ ، مذ من أكتفه الغلاظ .. الخ) ، ويظل العاشق غير قادر إلا على تمنى أن يعيش كى يشم نفضة الجبل .

وإذا كان النص يقدم لنا الشاعر في خضم معاناته واغترابه ، وصراعه مع الحياة ، وعلاقته برفاق القهى ، ثم يذلف بنا في المقطعين ، أغنية صغيرة ، ونزهة الجبل ، إلى الداخل ، وإذا كان الخارج والداخل يسدهما الإحباط والعجز ، فإن المقطع الرابع المعنون بالسندباد يقدم لنا أنا التشكلم في لحظة الخلق والإبداع ؛ أى يقدم لنا الشعر كفاعلية خلاقة تتجاوز سيادة الليل والعجز ، يشير العنوان

على ابتكار وسائل بديلة قد ساعده على خلق ترجيع صوت راقص ، ومن الخصائص البنائية هذه ، تنوع الغاية ، والتصرف فيها ، فيستعمل ما يدعوه أستاذنا شكرى عباد بالثنويات ؛ أى وجود قافيتين متناظرتين .

(فى الفجر يا صديقى تولد نفسى من جديد / كل صباح أحتفى بعبيدها السعيد ، مازلت حياً فرحتى مازلت والكلام والسياب والسعال / وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآلئ . ويأتى بالقافية متتابعة (لله ما أحل عيون العاشقين حين يسمون / بحرقة الشجون / وبالليالي المتقلبات وانتفاضة الحنين / وبالسواد فى العيون / المهدلن لىون) .

واستعمل إمكانات حروف اللين استخدماً ساعده على خلق هذه السمة الإنشادية . فضلاً عن التأثر الصوتي ، ولنلاحظ مثلاً تأثر حروف النون فى (لله ما أحل عيون العاشقين حين يسمون) مع حرفي اللام والميم ، ثم مع حروف اللين ؛ فضلاً عن الجناس الناقص فى (التبات والتبات والبنات) .

على أن وجود هذا المقطع الصاحب بالأمل فى قصيدة تتمحور حول الاغتراب والعجز ، يشير تساؤلاً عن طبيعة هذا الأمل ، ذلك لأن قارئ القصيدة يشعر أن ثمة انفصالاً بين هذا المقطع والقصيدة . وليس هذا القول نفيًا لوجود إمكان تخلق الظاهرة من نقيضها ، وإنما الأمر ينصب على أن هيمنة القهر مازال مستمرة ، فلم يتغير شيء لكى يتخلق هذا الشعور الحاد بالبهجة ، ما يدفع إلى أن نقول إن هذا الأمل يصدر عن إيمان شبه صوتي يكمن النقيض فى لحمة الكون ونسيج الوجود . واعتقد أن ارتباط الحركة والمبادأة ، بمجودات الكون دون الشاعر ، ووجود الجمليتين المتضمتين (ما زلت حياً ، ما زلت والكلام والسياب والسعال) بما يشير إليه النفى من دلالة سلبية يدعم ما أقول . وإذا تأملنا مبررات هذا الأمل التى تؤثر فى حياته أو ترتبط بها ، وجدنا أنها استمرار الحياة ما زلت حياً ومظاهرها (الكلام والسياب ، والسعال) . وهى مبررات تبدو موجودة فى المقاطع السابقة التى تفيض بالمعجز ، فقد كان هناك حياً ، إذا كان معنى الحياة أن يتكلم المرء أو يسمع أو يعمل ومن هنا آميل إلى اعتبار هذا المقطع برغم صحبه بالحياة دلالة على قوة القهر .

ومثلما انتقلنا من المقطع الرابع إلى الخامس ، فنعرجنا

ثم ما ثلث أبيات المقطع أن تقتصر على حضور السندباد ، الذى صار رمزاً ، أى خاصة بناتية مزدوجة الدلالة ، ثم يبدأ السندباد نجواه الداخلية ، مخذرا نفسه من أن يسبح بما لقى ، فهو منش بمخاطرته ، وهم صاحون لا يستطيعون إدراك كنه انشائهم . إنهم يرون رحيلهم علاناً ؛ لأنهم لا يقدرّون على الانخلاع من رتابة حياتهم وملذاتها الحشنة الغليظة . وإذا كان السندباد البحرى يرثل بحثاً عن متعة خاصة ؛ ذاتية فى المقام الأول ، فليس الشاعر كذلك على وجه التحقيق ، إن رحلته قد تكون متعة جد خاصة فى وجه من وجوهها ، لكنها فى النهاية تصبح ملكاً للآخرين من قراء الشعر وبرغم أن الرحلة مضنية والسفر باهظ فإننا نحس أن الشاعر لا يستطيع أن يكف نفسه عن إتيانها إن (رحلة الضياع فى بحر العلم) تنبئ عن وعى بتعاقب الرحلة ومشاقها ، لكنها تنبئ أيضاً بمعجز الشاعر عن الكف عن القيام بها ، وكان أرحم السندباد وإبداع الشعر قد صاراً بمثابة الإيمان لكلها ، أو هما بمعنى آخر ، هويتهما .

فى المقطع الخامس ، الميلاد الثالث ، نحن مع لحظة مختلفة إلى حد كبير عن لحظة الشاعر فى المقاطع الأربعة الأولى ، فهناك واقع عاجز ، تسوده قوى الشر ويقتال الحب فيه ، برغم مجاهدة الإنسان لهذا القهر ، بحيث يبدو الصراع وكأنه محسوس قبل أن يبدأ لصالح قوى الشر والكراهية . أما هنا فنحن مع ما يصفه النص بالميلاد الثانى ، وربما كان النص يومئذ إلى أن مقطع السندباد ، حيث غمض القصيدة هو ميلاده الأول . ويبدو مقطع الميلاد الثانى وكأنه نقيض السائد المهيمن ونقيض ؛ لأنه يقدم لنا ما يشبه الطقس الاحتفالى الذى يتغير بالبشر والبهجة والأمل ، حيث تغمر الحياة وزخها الموارد المتجل فى حركة الكائنات وامتلائها بالقوة والخصوبة ، والبحار والسحب ، وبخاصة النسوة ، ولعب الأطفال ، ونزهات العشاق على النهر وعلى مستوى ثانٍ نشعر بقوة إسماع Sonority تخلق حالة من الترجيع (الصوت العالى) الذى يتجاوب مع الإحساس بالولادة والتجدد .

وقد ساعد على وجود هذا الإسماع الصوتي عدد من الخصائص البنائية ؛ فبرغم أن الشاعر يعنى إمكانات بحر الرجز ، الذى جاءت قصيدته فى زمنه الموسيقى ، وهو بحر يصمعه العروضيون باقترابه من النثر ، إلا أن قدرته

وإذ تنتهي القصيدة على هذا النحو ، يتضح لنا أن عين الشاعر المركبة استطاعت أن تحتوى تجربة عريضة ، يتداخل فيها المحاسن والعيوب ، وتتوازى الأصوات وتتقاطع ، من أجل إبراز صراع بالغ العنف بين ضدين جليين هما : الواقع بكل ما فيه من جهامة واغتراب وقبح ، والحلم بكل ما يعنيه من انعتاق وتحرر ، ويتأكد ذلك إذا تأملنا ماقى القصيدة من اثنيّات ضدية هي

الحلم/الواقع

النهار/الليل

الطائر العاشق/الطائر الأجلد

العاشق/الملثم

نزهة الجبل/المصير

الاستدياد/التداعى

وأظن ، أن ما نحسه في القصيدة من درامية ، ينبع من صراع هذه المتناقضات ، التي هي في المحصلة الأخيرة تعبير عن الانقطاع بين الواقع الراكد وما يجمع به من قهر وعجز وقبح ، وبين ضرورة تغييره .

محمد بدوي

بالتغير الحاد في لهجة النص ، نعود مرة أخرى إلى الصوت السابق السائد في القصيدة كلها ؛ فنشعر بوحدة الانتقال في آخر مقاطع القصيدة ؛ لأننا نعود إلى مناخ المقاطع الأولى حيث الليل زمان اغتراب وعجز ، وإلى المفهى أى المكان الذى يضم رفاق الشاعر الذين يلعبون الشطرنج . ونحس بهذا المناخ منذ البيت الأول : «الرخ سات - لاترع - فالشاه مايزال» ، وهو البيت السابع تقريباً من المقطع الأول ، وكل ما تغير هو «لاترع» بدلاً من «فاحترس» ، ثم يتكرر البيت السادس من المقطع الأول كاملاً ، بعد أن اختلف موضعه فحسب وهكذا نعود إلى بداية القصيدة ، وكأننا أمام شكل دائري مقفل ، ثم ينهى الشاعر قصيدته قائلاً :

لتكمل النزول فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى إلى الأبد

لتجىء هذه الأبيات مشيرة إلى استمرارية القهر واستمرارية العجز أمامه ، واستمرارية الفرار منه لنقل الصراع من الواقع المعيش إلى رقعة الشطرنج .



قصائد مختارة

للشاعرة الألمانية المعاصرة

ريناتا ماير

كاميل أيوب

ريناتا ماير .. من ألمع شاعرات مقاطعة بافاريا الألمانية . ولدت في نيس بفرنسا حيث قضت عشر سنوات من طفولتها الأولى ، ثم انتقلت إلى ميونخ بألمانيا ، وهناك درست علم النفس ، وأصول التدريس ، وعملت مُدرسة بال مدرسة العالية للغات قبل أن تنطلق مع نفسها في العمل مراسلة للإذاعة والتلفزيون .

وقد عرفتها الأوساط الأدبية هناك شاعرة ذات طابع مُميز .. وشخصت لها مساحات نشر ثابتة في أهم المجلات والصفحات الأدبية .. كما اشتهرت بإلقاءها الغنائي لشعرها في الندوات .. وفيها على غامض من شعرها عن الصباغة الانجليزية لمجموعة قصائدها باسم وصيد سمك .. في بحر أحلامي .

فارق السن

وغداً سوف نلقى العالم معاً ..
فكيف يتأتى لفارق السن أن يفصل بيتنا ..
إذا كان الزمن لا يستطيع ..
أن يفعل !!

يمكنك أن تكون مئات السنين عمراً ..
فستكون أيضاً .. على المدى
الفضل إنسان بالنسبة لي .

لقاء

قابلتك ..
فترة ما بعد الظهيرة
وكنت تبدو مريضا وشاحبا
وهكة «برده» ..
ولم تكن طبعاً في محرك الماكوف
لكنك أعلت يدي في يديك ..
وحسنت في بكل ملوكة

يمكنك أن تكون مجرد طفل ..
فستكون بالنسبة لي أعظم الرجال ..

يمكنك ألا تكون شيئاً على الإطلاق
فستكون عندي كل شيء ..

لقد رأيتك .. كما أحيت أن أراك
كذلك أنت استطعت أن تكون
كما أحيت لي أن أراك ..

وها أنا ملك للحلج التجموع في السهـ
وأسمع خفق قلبي
لم يكلمني أحد قبلك بكل هذه الرقة
فيا لها من أرض جديدة رائقة !

قلت : كم أنا سعيدة !
بينما أغلقت تقبل يدي
وفي اللحظة نفسها كتبت لرسم حبنا عبر الألف
وكتبت أنت ترسمه معي ..

هاهي ذي الطيور كلها تنفي لنا معا
لحنا الأجل ..

امتنان

أقبل حينك ..
لأنها رأيتك حلوة ..

أقبل حينك
لأنني بدوت في فكري حكيمة

أقبل فمك ..
لأنه يقول أشياء بهذا القدر
من العذوبة ..

أقبل جسديك
لأنه يهب لمشاهري أجنحة

أنت تحيا مرة واحدة

أبحث عنك في المدى اللامتناهي
عند الشاطئ .. حيث هدير زبد البحر الهائج
وحيث الأمواج العالية
ترطم بجدار الرهبة
على إيقاع منظومة الفتاة المروعة

أبحث عنك في المدن .. بين أناسٍ ثلجيين
يقتحموني دون تكرار
بحملقات حيون بليدة ..

أبحث عنك في الشوارع ..
التي تقود جميعها إلى أرض العدم
تلك الشوارع التي تبدأ هناك
ولا توجد لها نهاية أبداً ..

أبحث عنك في التجموع
في اللهب البارز للذكوى

أبحث عنك داخل حجرات
لدى أصدقاتنا ..
عند شجرتنا ..
في سترائك هنا بدولاب الملابس

وبينما أنا أبحث عنك
على المدى في كل أرجاء هذا العالم
أعلم أنك أيضا تبحث عني

النهاية

إنه يقف .. في المطر ..
ويكي ..
هو .. واحد من الرجال ..

لقد حاك خيوط الحب
وقرّف الدُمُوع ..

ومن تلك النار الهائلة ..
ما زال هناك فقط ..
لهب صغير ضئيل

إنه اللهب الذي ..
يشعل منه سيجارته الآن ..
الآن .. بعد أن تركها ..
يقف هنا وحده ..
قائلاً إيماناً في داخله ..

قزم الحديقة

رفعته إلى خشية المسرح
ونسجت له إكليل غار
فقد بدا لي أعظم وأنبل من الآخرين

لكنني حولته اليوم إلى قزم حديقة
حيث بدا ذلك أكثر ملاءمة له
في هذا المكان النليل ..
العلم ملء بأقزام الحدائق !!

روتين

نحن كلابٌ هوولفس، في الزواج
كلاب هوولفس ..
بأسنان وأظفار حادة
نتنبح الأيام والليالي
أغمد هالبك .. كنّ وديماً ..
وأنت تُربط إلى السلسلة ..

لوكنا أكبر ..
أقوى ..
أكثر حكمة ..
لكننا نهرب عندئذٍ
ونتبرأ ..
من وجبة السالس المغقة الصنّع

أمك

أنت .. وأنت .. وأنت ..
لقد مرّتم أنتم إلى أشلاء ..
وعلى حين كل إنسان يجب أن يشغل نفسه ..
فقد ركبتم في قلبها وموتوراه
لكي تدور أسرع ..

وجهاز تشبيط حتى يمكنها أن تنهضكم
في الوقت المناسب ..

حين تستريحون كسالى على بطونكم ..
وعندما تتجهون للخروج ..
إلى الحفلات ..
- والسببا أو أي مكان آخر -
فإنكم عندئذٍ تتيقنوا بفراسها :
حتى لا تكون شديدة الإرهاق
خلال النهار ..

وإذ تصبح أقل لياقة ..
أولا تؤذى الممثل جيداً بفعل القصور الذاتي
في آلة والموتور ..
فإنكم تلفظونها عنكم ..
إلى .. مؤسسة لكبار السن !!

عام جديد

حارساً القدم .. يتعرض الباب ..
يكل قتل الجسم ..

لا تُريدُ هذا العام الجديد
فلا تدعوه يدخل ..

هذا العام الجديد ..
الذي ينجدهنا بالزئبق والنيلد
والذي يُعبرنا أن تكبر سنّة

لا تريد ..
فلتسلأوا الكاسات من فضلكم أيها الأعرّاء
ولا تفكروا فيه ..

اقتراح وجبة ..
أليس كذلك ؟؟

العصر والشعر .. وهذه الشاعرة ريناتا ماير

الإنسان إذن يمضي أكثر قلقاً ووحدة وأكثر غربة عن نفسه في هذا العصر - عصر الأجهزة والمؤسسات والآلات الحاسبة والعقل الإلكتروني والوصول إلى القمر وعدسات الرُّصد عن بُعد - ذلك أنه يشهد ابتكارات وتناجح هائلة لجهود العقل البشري .. يستقبل كئيباً هائلاً من المعارف الذميمة المتوالدة على الدوام .. يسلم قياده لهذا المكتشف الجريء الذي لا يلبث أولاً بأول أن يحطم أرقامه القياسية السابقة في القفز لمسافات بعيدة خارقة .. لكن ذلك كله لم يحل مشكلة استمرار المعاناة وتشعبها داخل نفسه .. كان الامتداد إلى الخارج لم يرِدْ على التسوّلات الداخلي وشكوكه وعوامل الضعف والقوة فيه .. بل على العكس زاد من هذه التسوّلات وجعلها أكثر حدة من ذي قبل .. فالعقل البشري الذي فعل ويفعل كل ذلك هو نفسه الذي نفى الإنسان عن ذاته حين حُدّد مكانه داخل المؤسسات الاجتماعية .. ترساً في الآلة الضخمة المجتونة التي لا تهدئ من دوراتها أبداً .. والتي لا تعطيه أدنى فرصة لاستعادة الأنفاس أو التأمل .. وحين طارده وبخاصة في الدول المتخلفة بأنواع السُّلط التي تجعل أقصى غاياته أن يناضل لكي يستمرّ فقط على قيد الحياة .. لاقتداً معظم الأحيان بالصمت وأقراص التّومبات والمسكّنات ومتّجهاً للأهداف القريبة دون المضامرة المحفوفة بالمخاطر .. بينا الآلة الضخمة تُقرّز كل ثانية أمامه وخلفه وحواليه خلقاً مسخوخاً من أصحاب المهارات الضعيفة والنفعية الموقوفة توظيفاً جيداً لإحكام حلقة السُّلط .. حيث يصبح المزايدون والصوص والسماسة وخطباء المناسبات هم أصحاب الكلمة المسموعة .. وحين تروج المساومة والابتذال والتهريج على حساب الموضوع والشرف والذكاء .. هكذا تتحلر إنسانية الإنسان إلى هذا القدر من الجسود والتشوه .. وهكذا تتبع حاجة البشرية الملحة إلى مُنقذ على مستوى العصر .. منقذ يساعدها على مواجهة ضغوط الواقع الحديث المتشابك .. لا يعطى حلولاً يوساطة الأساطير .. ولا يسيطر البشر منه

أكثر من أي وقت مضى .. لم يعد عالم اليوم يعرف تلك الرتبة النسبية التي كانت تحيط بها الدوائر التقليدية المغلفة .. الأبنية الاجتماعية .. والأسرية .. ودائرة الفكر الإنساني .. تضاعفت حدة الاقتران مرّات ومرّات وتصارعت مؤشرات تبدّله في هذا القرن العشرين .. تكسّرت قشرة النظريات الكليّة في الكون والحياة مُفرّجة من الحقائق الجانبية ما يمجّز معه العقل عن الاحتواء والمحصّر .. كل شيء حطّم قاعدته وخرج منها أكثر تعقيداً لكي يطرح نفسه على نحو جديد .. لحظة بلحظة وإلى ما لا نهاية .. بعد حريين بشتين في مطلع القرن وفي منتصفه يقف الإنسان أعمق وحشة وتماصة على أرض التوقّع لحرب ثالثة أشدّ ضراوة .. ووسط مناورات حرب الأعصاب المتبادلة ببراعة .. وسط أبواق الإعلام وأنباء التضخيرات النووية ومطامع اقتسام مناطق النفوذ وصرخات الضحايا المتهافئة غير المجدية .. تجد أنظمة الإدارة المتطورة دوماً ذريعتها لفرض مزيد من التضييق والمحاورة والقمع .. ويحد الإنسان نفسه غالباً في مواجهة مزيد من التمثيل بحقيقته وحرية .. في عالم كهذا تتوالى كثافة تعقيداته كل غمضة عين يرى الإنسان أن اغترابه أيضاً يتكاثف ويتعقد .. وأنه أمام استحالات متشابهة عليه أن يحملها في أعماقه ويتحرك بها .. بينا يتدرج مجرد رقم من الأرقام في قائمة المجتدين للحرب أو للحزب أو لعبودية الوظيفة .. هذا هو ثمن الحُبْز .. ثمن حريته البديلة الزائفة .. في تفضيل الغشاة التي يصادفها أو الصحيفة التي يقرؤها أو في أن يعيش دون صحف أو صديقات على الإطلاق .. لهذا يظلم مهدداً بأن يتكيّف مع عادات يومية تافهة تستهلكه .. بأن يتعايش مع القهر والمعجز حتى يتعود اللامبالاة .. قائماً بتحصيل مسراته الصغيرة الممكنة .. في واقع شديد الإيْهام .. لا تتأني له الإحاطة بالكامل بشق القوانين التي تحكم حركته .. كما لا تتاح له القدرة الحقيقية على التأثير الفعال في مجريات أحداثه وتغيّراته المتلاحقة ..

معجزات من أتى نوع .. أو يطلبون إليه تمكينهم من التغلب على كافة مشاكلهم الحالية والمستقبلية .. بل فحسب - مادام كل ذلك ضرباً من المستحيل - يجب لهم القدرة على مزيد من الرؤية للمستقبل لوقتهم أولاً بأول من أنفسهم .. ومن الكون .. ومن العالم ..

قد يكون هذا هو الدور الذي ينبغي على الفن أن يقوم به الآن .. كسبيل إلى إعادة بناء الإنسان من الداخل .. وإلى ثم ثبات قيمة المصرفة في دوايمة الاهتمام بالخارج وحده .. ثم إلى دفعه بقوة الوعي إلى مقابلة كل ما يشوه حقيقته أو يعيث بحزبه .. لقد بنى حضارة مادية شاذة ناطحت السحاب فحوّلته إلى كائن شديد الضالة .. إلى جُرْح صغير ضائع .. أقام المؤسسات ونحطت للنظم فكان عليه أن يواجه صفاتها إذ تحاول استعباده وإخراص صوته .. الفن هو الذي يرصد تناقضات هذا الواقع ويكشفها .. هو الذي يثبت ما في الإنسان من أصالة ويكشف ما في الواقع من فحش .. إن أعظم الحضارات نظلت ناقصة ما لم تُعطِ البشر فرصتهم الكبرى لفهم عناصر حقيقتهم وحرّيتهم معاً .. الفن الرؤية الإنسانية الأشمل من كل الاستنتاجات والحسابات العقلية .. تلك الرؤية التي كانت الأسبق دائماً بالنسبة لكافة الاختراعات العلمية التي عرفها البشر .. والتي تنفّ مع كل تقدم أو تطور لا يكون تحقّقه على حساب إنسانية الإنسان ذاتها .. ولقد اتجهت الفنون جميعها في وقتنا الحاضر إلى الخروج من أشكالها الثابتة القديمة .. تحرّرت مثلاً ريشة الرسّام المعاصر من القيم المتوارثة للألوان والظلال والضوء .. لم تعد النسب المدروسة هي الأساس في تصوير جسد امرأة جميلة .. تكسرت النسب واكتسبت دلالات مختلفة .. أصبحت كل لوحة يمكن أن تتضمن إبداعاً خاصاً

جديداً .. لذلك لم تعد الدواما الشكسيرية .. مع احتفاظ أعمال شكسبير بقيمتها الكلاسيكية الفذة - هي لغة المسرح المعصرى .. منذ اكتشاف إنسان العصر الحديث أنه يصنع النظام ثم يفقد فيه ذاته وحرّيته ويصبح عبداً لا كان عليه أن يظل في حالة بحث دائم عن نظم جديدة أكمل لحياته .. وكان على الفن أيضاً أن ينشد الصّبح الأكمل للتعبير عن معاناة الإنسان وتحولاته بين شقى المتغيرات التي تحيط به من الخارج والتي تنبع من داخله في الوقت نفسه .. من خلال ذلك يقدم الفن حدسه ونبوءته

متجدداً إلى مالا نهاية .. متحرراً من أسر القاعدة الجاهزة أو الصيغة الثابتة الثابتة .. الفن في ذلك مثله مثل الإنسان .. ومثل اللغة التي يتعلمها المرء ثم يخلق عُقفاً .. لكنّ يكشف من داخلها لغة جديدة .. لغته هو .. ولغة اللحظة الحية التي يعيشها .. وليست فكرة تعظيم النظم والبحث عن سواها .. هذم العودة إلى الفوضوية البدائية .. ذلك أنها تتضمن في عتوها احتراماً لمواطن نصّج التجربة البشرية على مدى آلاف السنين .. إنها السفر الدائم نحو الكمال الذي لا يتاح دفعة واحدة أبداً .. نحو الجنة المترسبة بأعمق الإنسان والتي لا تحقق بأكملها أبداً .. لعل هذا هو قدر الإنسان على كوكب الأرض .. ولعله أيضاً محور أحلامه وإبداعاته واكتشافاته .. مثل قدر سندباد الذي رسمته الأساطير العربية في ألف ليلة وليلة .. مسافراً لا يقر له قرار بجزيير أو شاطئ .. إلاّ لكي يتأهب لرحلة قادمة جديدة صوب المجهول .. وكان هذا أقصى سعادته ..

من هنا نصل حديثنا بالشعر .. بوصفه من أهم فنون القول إن لم يكن أهمها جميعاً في رأي البعض .. الشعر الحديث في العالم خلع كل أزيائه وتخلّيه القديمة .. مات كما يقولون صانع الزخارف القديم .. فلم يعد نديم الملك .. ولا غصّيب الحفل .. ولا واعظ العامة ولا داعية المذهب .. ولا شحاذ القرى المتجول يطرف الناس بالروايات والأبناء لقاء وجبة يوم .. لقد أدى دوراً محدداً من قبل في كل زرى ارتداه .. لكنه الآن يترك أن قوّه أكبر من كل تمجيد .. ومن كل رداء .. لذلك يفضي حارياً - كطفل مولود لشوّه - ينشد الحقائق الشاملة عبر كل التفاصيل الهامة والثافية التي تقابله .. في الميادين الكبيرة المصقولة المغسولة وفي الأزقة التربة الملتوية .. يمتص جلده المكشوف نور الشمس وعمسة الليل وهبوب العواصف ودخان المصانع وضجيج الموتورات .. يرتطم جسده بجحارة الأسفلت ويحصد الألة .. تشرب سأمه غبار الدّره ويفقأ عينه السبابالم ويختر صرخاً في حروب الغازات السامة والأوبئة الفتاك .. يتهاوى في الزلازل وينصهر في البراكين ويبيع في سوق الرقيق .. يصلب مع المسيح ويموت مع الضحايا في حريق نيرون وفي غزوات تيمورلنك .. يتساقط لحمه في ميروشيا ويُسحق في سجون هتلر ويصاب بالانفصام والعجز الجنسي ويتحرر

اختلاف اللغة وعن الفوارق التاريخية والاجتماعية والسياسية وما إليها . . تبيّنت القيمة الفعلية لهذه المناسبة في الحقيقة بعد قراءة قصائد المجموعة بأكملها . . تكلمت لدى رؤية مضيق لصاحبتها . . وهكذا تمّ التعارف الذي سرعان ما أصبح غلاً حياً من الصداقة بلا افتعال من أي نوع . . ذلك أنها ابنة هذا الزمن الذي نغيره جميعاً . . صوتها هامس - رغم الضجيج الذي يسود غالباً - لكنه صوت واضح وسميخ وبعيق في بساطته . . وهي فضلاً عن ذلك نهر جديديّ يشق مجراه من المنابع الأصيلة التي حملت اسم جيتة العظيم شاعر الألمان الأكبر . . وأسماه جوتفريد بن ويرتولت بريخت ويتر قاييس وغيرهم من كبار مبدعي الأدب العالي . . مع ذلك فإن لها علويتها الخاصّة . . لها طعمها الخاص المرتبط بتجربة جيلها الحاضر . . بأحزانه وأفراحه ومخوفه وآماله . . ويرفضه وقبله . . الجيل المسخر لبرامج بناء المدن ومضاعفة إنتاج المصانع واستغلال الأرض . . المرقق بمراقبة عقارب الساعات وبمراجعة الأرقام وبالمشروعات الكبرى . . بتأثر حروب مضت وتوسّعات حروب أخرى غمّته الحدود . . بمتغيّرات لحظة لا يتاح له التحكم فيها وإنما هي التي تتحكم فيه وتحوله إلى كائن متضائل الحجم . . إنه الجيل الذي يغمّر عالم اليوم على حين يحمل في أعماقه ذروة القلق والتوتر . . يعمل ويتنحّ ويلهث وراء آلة المدينة الحديثة وهو في أسس الحاجة إلى الأمان الحقيقي وإلى الحب الحقيقي وإلى كل صور المعانقة الحارة للحياة . . بينها الواقع الخارجي يلهب ظهره بإيقاعه السريع والعنيف إلى درجة الجنون . . ولا يسمح له بالتوقف لحظة لتأمل حالته . . إنه يصمعه بقوة جاذبيته الجبريّة في «ميكانيزم» الحركة اليومية الهادرة . . التي تُخسّع لقانونها أرقى وأعزّ عواطف البشر . . فهل يستسلم الإنسان ويفقد توازنه مضيقاً بحقيقتة في خدمة هذه الآلة التي لا بدّ أن تستحقّه تماماً في نهاية الأمر ؟ إن الشعر الذي ينطلق من الأعماق ومن الفطرة الأصيلة للإنسان وليس من السطوح الظاهرية المصنوعة . . يقف إلى جانب حماية هذه العواطف وإلى جانب التشيّد الدائم بها : (لقد وعدني بقلمة كاملة . ينسب حقيقيّ واسم أرستقراطي . قلمة كاملة) هذه هي النخاسة المعصريّة . . تحاول أن تستعيد في الإنسان كل شيء حتى الحب . . كل شيء في مقابل البديل أو

في ظلّ المدينيات الآليّة الحديثة . . يُغيّر من الغنّظ أو يموت بالسكّنة تحت وطأة الديكتاتوريات المتفتحة بشعارات الديمقراطية وما إليها في الدول المتخلفة . . حيث الحكام بأمرهم يوزعون المنع والتأشيرات والجوع والبطالة والموت الضائع وحسن التخدير والأغاني الرخيصة والودود الكاذبة . . بهذا لا يَومُ الشعر على صافق بعيدة من أرض المعاناه التي يمشي عليها الإنسان . . بل يمشي معه جنباً إلى جنب . . يتعلّب معه . . يشاقق معه إلى الفرح وإلى الحب . . وإلى تحقيق المساواة والعدالة . . يعيش معه عقده النفسية ونزواته الصغيرة ويعلم معه أحلامه العاديّة البسيطة . . ويغني معه حلمه القديم بالحق والخير والجمال . . يُغني معه عالم جديد نظيف بلا اضطهاد . . وبلا تشوّه . . وبلا زعج . . وبلا موت فجائيّ وبلا أتمّة من أي نوع . . مثل هذا الشعر بطبيعة الحال لا يُلَفّ بعباءة العُرف ولا يركب حصان المناسبة . . ولا يستجلى أكث النظارة . . ولا يزيّف وجهه في أسواق المزايمة . . ولا ينتظر ذهباً ولا فضة ولا خلوداً . . وإنما يوجد في وقته حين تتوافر مقومات وجوده . . بعد أن يكون قد تكوّن جنباً ونمّا في رُجم المعاناه وخلصات الشوق والصدق . . تلده ملكات الشعراء . . كما تلد الأرض الزهور والعيمة المطر . . وكما تلد الأم طفلها ليصبح جزءاً من الكون وفي الوقت نفسه صورة له . . لكنّها صورة غير ثابتة أو ساكنة بل دائمة التطور من خلال جدّها المتصلّ معه . . فالشعر - لا الشعر - وما إليه - وكذلك الفنون والإبداعات الفنية الأصيلة جميعها . . من المفروض أن تمثّل أجزاء من الكون وصُوراً له أيضاً والوأنّ من الجبّذليّ المتجدّد أبداً معه .

لعلنا من خلال كل ما سبق نكون قد اقترننا بعض الشيء من الغاية التي على طريقها جاءت هذه المخاطر عن العصر والشعر . . وهي محاولة تقديم قراءة للشاعرة الألمانية المعاصرة (ريناتا مايير) . . عبر هذه المجموعة الشعرية التي تحمل اسم (صيد سمك في بحر أسلامي . .) . . إن فكرة قراءة مجموعة من الشعر الألمان الحديث تنعني في حد ذاتها وعدّاً شاقّاً بالتجدّد في محاولة معايشة وجدان إنسانيّ معاصر . . هذه المعايشة التي ترمز إلى وحدة الجنس البشري وتواصله بعصره النظر عن

الشمس .. لكنّ الفناء العائشة داخل ريناتا ماير تنشيت
بِحُلُمها الخاص .. تترك عبثية فكرة بيع النفس .. تتعزّز
بأنها كائن حيّ له إرادته واختياره .. ترفض أن تقايض
على مشاعرها بقلعة أمير لم يحرك أصلاً هذه المشاعر .. كي
لا تتحول هناك في تلك القلعة إلى مجرد دمية بلا روح ..
إنها تفضل أن تحضر كل العالم من أجل أن تكسب
نفسها : (أفضل أن أعيش في هذه الغرفة بالغة الصغر .
جماعة ومتجمدة من شدة البرد . معك)

مثل هذه الفناء .. لاشك أنها تعي قيمة صدقها الذي
هو ذاتها .. لذلك فهي تؤثر سعادة أن تكون «هي» على
آية سعادة مدبّرة أخرى .. وهي بكل إصرار تملن على
الدنيا موقفها .. متجهة إلى التحقق في الواقع كما تريد ..
لا كما يريد لها هذا الواقع أن تكون : (استطيع أن أفقد
كلّ ممتلكاتي . لكنني مع ذلك سأبقى . أغني واحدة في
العالم . مادمت أمتلك حيّك) .. إن أضخم الرجوع
بالثروة وأمن البيت وإلجاء الربيع .. لا تستطيع أن تصمد
أمام فرحة الاستجابة للدافع الحقيقي ، فبالإمكان دائماً أن
يشعر أولئك الذين يفترون قبيحهم الشخصية .. أنهم
أغني الناس جميعاً وأن حصلوا على قوتهم وجبة بوجبة ..
هذا هو ما تقوله بشعرها ريناتا ماير وهو قرار لحظتها الرقيق
الذي تغنيه للحب .. الحب والشعر معاً فيها هو واضح هما
سبيلها إلى استبطان الحقائق الكامنة وراء ظواهر
الأشياء .. إلى الانفصال عن الواقع ومعاودة الاتصال به
اتصالاً أعمق .. إلى هدمه ثم إعادة بنائه بحيث لا يظل
واقعاً جافاً مفرغاً من المني : (فلتحملي . على سواحد
قوية . هب لي ليل الوحشة إلى جزيرة الحب المضيفة) ..
كانها تود أن تطيل فرحها بالحب .. أن توسّع من مساحة
حلمها وأن تفرش على ليل الوحشة الطويل .. هكذا
نمى حبها لمسئولية الرحلة .. وحين تبدأ الشوكة تهمس
له : (شكراً . لكل لحظة قضيتها معاً) أو : (أقبل
جسدك . إذ هبّ لمشاعري أجنحة) أو لم أجد آية زهرة لها
هذا القدر من الحسن الذي يليق بك أو : (كنا ملكين .
في ظل قوس قزح) .. الحب هنا تجربة وجدان لها
امتدادها العميق الذي لا يعترف بالحوازر والمسافات من
أي نوع .. إنه يتغرق حائز المكان والزمان مازجاً بين
الماضي والحاضر .. بين لحظات الاشتغال ولحظات
التذكر على البعد : (أنت بعيدة للغاية . وللغاية أنت

قريب . وهالتي أتذكر كلّ هذه الأيام . التي تبتلى
فيها) .. بل إنه حتى الموت نفسه لا يقوى على الوقوف
حاجزاً دون صهوة الذكرى : (أراك بقوة الرغبة . خلال
حضورى إليك . لأنني أحتاجك)

هذه النبرة العاطفية .. هذا الطابع الغنائي .. وهذا
المذاق العذب للتواصل الإنساني من خلال الحب ..
نجدها جميعاً في قصائد أخرى من قصائد هذه المجموعة
مثل قصائد «الجنة» .. «فارق السن» .. «هيناك» ..
«ومن أجلك» .. «وكرنقال» .. وغيرها .. حيث يتجلى
هذا التواصل قوة خلاقة كاشفة .. وحيث تملن ريناتا ماير
علاقتها بهذه القيمة العميقة للحب صريحة كخضرة أوراق
الشجر في الربيع .. وسنفرها أيضاً بنفس الوضوح
والصرامة إذ تحاول حماية عالمها من الدمار حين يحدث
الصدع في الحب .. وحين تشعر بالفرة من الأخرى :
(هي يجسدها غطتك . «وشوشت» عقلك) أو حين
تفرش ضعف أنوثتها لاستنقاذ حبها والإبقاء عليه وقتاً
أطول (لاتأخذ مني كلّ أوهامي . لا تخشني بأظافر
أتانيتك . لاتطرح وسط المصراع) أو حين تحملها
الذكريات على أجنحتها إلى موقف مؤلم لا سبيل إلى
معالجته الآن : (هالتي أقت . بمواجهة هذا البحر الذي
لن يلين . تاركة مشاعري تطفو . ودموعي) أو حين
ترفض تزويق الكلمات إغظة للزيف والحديبة : (أنا لا
أحب العمل . لذلك أنقذ الرسائل منه . فأجد خطابك
أمامي . مجرد ورقة فارغة) أو حين تهم بأخذ قرارها إزاء
صحية باردة تعكس عليها الفشل والفجر (أخشي ألا
أستطيع أبداً بعد الآن . أن أفتح المظف . طالما أكون
معك)

كما نرى تلك شاعرتنا القدرة على أن تجعلنا نعيش معها
تجاربها .. تفعل ذلك باليسط الكلمات .. ومن خلال لغة
تناول شديدة التركيز .. ولعل من أهم سماتها تحويل
الأشياء العادية إلى أشياء هامة قوية الإيحاء بالكشف عما
وراءها من معنى .. إنها تطبع على مكونات عالمها
الشخصي ظلاً من عتق اللحظة التي نعيشها معها ..
بهذا يكسب كل شيء لدينا صبغة إنسانية رقيقة تدعونا
إلى الفهم والتعاطف وإلى رؤية عالم الإنسان بأكمله داخل
هذا العالم الخاص .. وإذا كانت ريناتا تغني هذا الغناء
للحب في عصر طابه العجلة والتغير المستمر والاهتمام

كلامها الآخرش) . . غير أن الحب عند شاعرتنا ليس المنزل المستقر بقدر ما هو اللقاء الإنساني المشترك والمتجدد على الدوام . . لذا نجدنا تومئاً إلى الرتبة التي يتنهي إليها الزواج عادة في سفرية واضحة . . حيث يكشف الطرفان أن القرب الشديد يكشف عيوب كل منهما للآخر فيحل بينهما الفسور . . يتنهي الحلم الشفاف وتبدأ الحسابات العقلية وربما الأناثية وما إليها : (نحن كلاب «وولف» في الزواج . كلاب «وولف» . بأستان وأظافر حادة . نتبع الأيام والليالي . أعمد خالجب كن وديماً . . وأنت ترتبط إلى السلسلة) وهي تعلن اعتراضها في آخر هذه القصيدة على وجبة البائس المثقة المرتبة سلفاً . . كجزء من الروتين الذي يحاصر حرية اللحظة ذات القداسة الخاصة في الحب والفن على السواء . . كذلك نجد نعمة السفرية ذاتها في قصيدة أخرى تحت عنوان (وتم يا صغيري تم) . . تهدأ فيها أم وليدها بالفناء . . ومن خلال الفناء تنكشف لنا قصة البعد الشاسع بين الأبوين اللذين يدفع كل منهما الملل عنه بممارسة الحياة على طريقتيه : (لكنك تستعير أنت عطشياً - لا تترك - أحسن من أبويك المخادعين)

وقد تناولت ريناتا صورة الأم في قصيدتين أخريين على نحو مغاير تماماً . . وإن تكن القصائد الثلاث على نفس الصلة القوية بالعصر . . فكما لم يعد البيت هو كل شيء بالنسبة للتوازن النفسي في عصرنا المتقلب الذي يحول استجاباتنا إلى ردود أفعال سريعة يغمض تفسيرها أحياناً . . فإن حدوث التماس بين الجيل الماضي المتمثل في الأم والجيل الحاضر المتمثل في ابنتها الشابة ذات المهوم الجديدة الخاصة . . لا بد أن يكشف عن وجود فجوة ما بين العاطفتين : (يتساقط مطر ذهبي . على منزل ذكرياتي . وغير نافذة الحرس على . تنظر أمي بمتعة) هنا الرؤية التي تتكون من خلال جدنا الخاص مع الكون بتفصيلاته الكبيرة والصغيرة . . والرؤية التي تكونت بالفعل من قبل . . فهل تستطيع رعاية الأم وأحضانها الدافئة التي تحس بها في الجزء التالي من القصيدة . . أن تجاوب على هموم الابنة أو توقف تيار الذكريات والانفعالات والأشواق المتدفقة داخلها ؟ بطبيعة الحال لا . . إذ تصبح الابنة وسط دفعه أحضان الأم : (أيها الأحلام . هانذا أقف في الخارج وحيدة !) أما القصيدة

بالواجهات الخارجية وبالنشآت دون الالتفات كثيراً إلى الداخل . . فقد اختارت لنفسها هذا الدور بالتحديد فيما يبدو واستطاعت أن تخلق منه نوعاً من الصلة القوية بين صلاة الواقع ورفق الحلم . . وأن تجعل من الشعر توأماً للحياة في تدفقها وجريانها . . دون سقوط في المخالاة بأنواعها ودون تبشير بالجنة المكتملة والأناثية البقاء التي لا توجد إلا بالوهم : (كل لحظة أفكر أنني لا بد أن أفقدك وقتاً ما . والسؤال ببساطة . متى ؟) فهي تنمي عذوبة الفرح الإنساني . . تبصر مقدماً التباينات المكللة بالغموض أو التي قد يمكن تفسيرها بقصر عمر الحب في عصر يقبل فيه الشاب فتاته بينما إحدى قدميه في الترو والأخرى على الأرض . . مع ذلك فهي تتجاوز الشعور بالفقد لأن طاقة الحياة بدخلها أشمل وأعمق . . وتظل دائماً في حالة تلمس لصورة الحبيب الشريك التي رسمتها ولم تكف عن محاولة الالتقاء بها مدى العمر : (على مدى حياتي كلها . قد لبت في حالة بحث دائم . عنك) بل ربما تتصور أنها قد التقت يوماً ثم افتراقا لظلل كل منهما في حالة بحث متصل عن الآخر : (أبحث عنك في النجوم . في اللهب البارد للذكرى . أبحث عنك داخل حجراتي . لدى أصدقائنا . عند شجرتنا . في ستر تلك هنا بدولاب الملابس وبيننا أنا أبحث عنك . على المدى في كل أرجاء هذا العالم . أعلم أنك أيضاً تبحث عني)

لم تعرف بعد على كل أسرار عالم ريناتا ماير كإنسانة وكشاعرة . . ربما لم تتجاوز عتبات هذا العالم بعد . . بل ربما لم نعمل شيئاً أكثر من تهيئة القاريه للدخول إليه : (كلمات حب . كلمات يأس . كلمات وحشة . وتستعرفني إذا قرأت أشعاري) . . إن قراءة القصائد وتذوقها هما السبيل حقاً إلى معاشقتها واستحضار عناصر التجربة الإنسانية الكامنة بها . . وقد لمسنا كيف يميز الحب صوت ريناتا ماير . . هذا الشوقي العامر إلى الاتحاد الوجداني بالأخر في محيط من التشتت رغم التماسك الظاهري المصنوع جيداً من الخارج . . رغبة الفرح التي تقاوم الحزن الدفين في القلب لتطرده : (فلتقرب عني . يا طائر الحزن الأسود) الخنيز إلى اللهفة الذي يحو مشاعر الغربة وسط أناس ثلجيين : (يقتحموني دون اكتراث . بعملاقات حيون بليدة) والذي يحول بينها وبين ما يبعث غامضاً غميقاً من حيون الغير : (تخلق في . يلائن بالرغب

ها هوذا الصوت المفقى يكسب أبعاداً جديدة .. ها هوذا يخترق السطح الناعم الأملس للحياة المجردة بإتقان من يقبل النظم الحديشة المتطورة .. حيث كل شيء محسوس ومدروس ومقروء ماعدا حقيقة الإنسان ذاته . لهذا يتسلل الصوت إلى ما وراء ألوان البشرة والعيون والملابس ليبحث عن ألوان أخرى لم تكتشف أسماؤها بعد .. يتخطى الملامح الظاهرة ليرى الملامح الأخرى الباطنة التي قد تكون أكثر قبهاً أو أكثر جمالاً .. هكذا يتلاقى الجمال والقبح .. القصر والحزن .. القوة والضعف .. الإصرار والبأس .. ومن محاولة طرح هذا التضاد ومحاولة فهمه تكمن محاولات الإنسان العظيمة إلى تلمس طريق الخلاص من أسباب القهر والمعجز سواء جاءت من خارجه أو من خبيته نفسه .. أيضاً لم تقف ريناتا ماير بعزلة عن مسألة الحضارة للآنية المعاصرة .. عن مسألة النظم الحديشة المتصارعة في العالم لاقتسامه وتجزئته بينا ترفع شعارات إنجاز السلام .. في قصيدتها «حلمات السلام» تصفها بأنها (لا تستطيع أن ترتفع من الأرض) وأقل تيار من الهواء يصف أجنتها) وبأنها (من الضعف بحيث لا يمكنها أن تطير . غير العالم كله) ثم بعد ذلك تحاطب الساسة الكبار والصغار الذين يؤمنون على الشعوب بجهودهم في هذا الضمير .. بينا يحققون من وراء ذلك أهدافهم الشخصية ومطامعهم : (الأفضل أن نطمعوا جيداً) .

والآن إذ نأني إلى ختام هذه الكلمات عن تجرية ريناتا ماير .. لا يفوتنا أن نلمح إلى اعتداد الشاعرة في أعماقها بقدرة الإبداع هذا الاعتداد الذي يب لها قوة كقوة الساحر في التعامل مع الناس والأشياء . وفي إعطاء المني أو أخذه بنفس الاقتدار والتكهن .. هذه هي تحكي لنا في قصيدة «قزم الحديقة» كيف رفعت بسحر إبداعها وسطوته شخصاً عادياً إلى مستوى البطولة الفذة .. ثم أفادت يوماً على رداة معدته فعمدت على الفور إلى منحه وأسقاطه :

(لكنني حولته اليوم إلى قزم حديقة . حيث بدا ذلك أكثر ملائمة له في هذا المكان النبيل . العالم مليء بأقزام الحداثة) . وما ألفت ما كتبه عن السكك المعنوية الذي تصطلحه من بحر الأحلام كما يوسه عنوان هذه المجموعة

الثالثة تحت عنوان «أملك» فمن روائع الشعر الحديث في موضوعها .. وفيها تسلط ريناتا الأضواء على جود الأبناء العصريين تجاه أمهاتهم بعد أن يستقيم بهم العود ويكبروا فنجرفهم مطالبهم وتشدهم إلى فواتهم فقط .. دون أن يعبأوا بالأم إلا بقدر حاجتهم إلى خدماتها الممكنة التي تبذلها لهم عن طيب خاطر .. إنهم يتجاهلون بالمره حاجاتها كإنسانة .. هي التي ترى فيهم تاريخها الوجداني وكونها العزيز الخاص .. كونها الوحيد الذي تربي فيه نفسها وتستشعر أهمية وجودها في الحياة : (... وكنت في قلبها موتوراً . لكي تندو أسرع . وجهاز تشييط حتى يمكنها أن تهبطكم . في الوقت المناسب . حين تستريحون كسالى على بطونكم وإذا أصبح أقل لياقة . أو لا تؤدي العمل جيداً بفعل القصور الذاتي في آلة الموتور . فإنكم تلفظونها عنكم . إلى مؤسسة لكبار السن)

بقي أن نشير بإيجاز .. إلى بعض القصائد المتنوعة الأخرى .. إننا لافك إلا أن نحس بالإحباط والحزن مع ريناتا إذ تمجد لنا وهم التمنيات : (تسأل التمنيات على الحواطم العارية . وما هي ذي تقع في أسبوبة الفخ . الملية بشيكات الحديق) هذه التمنيات النامية من نفس الإنسان كأنها المصافيرقة وبرامة .. لكن حديد الواقع «الفخ» يقف بانتظارها ليقيض بكل عنف وقسوة على أعضائها الدقيقة و(ها هوذا سطح النافذة . بدون أوابن للزهر) .. وما أنشئ النهايات الفاجعة للأشياء المحلوة .. تصور ريناتا هذا الأسى التمس في رجل فقد حبه .. وانتهى إلى الوحدة الفاحلة : (ومن خلال تلك النار الهائلة ما زال هناك فقط . قلب صغير ضئيل . إنه اللمب الذي يشعل منه سيجارته الآن) . وهي تحس بالزمن إحساساً حاداً شديد الإحلاج إذ تصوره عجلة سريعة الدوران تهبط بالإنسان إلى أسفل مستمرة في الدوران والهبط .. حتى تتعد به تماماً عن الوجود .. وإذا تركنا عجلة الزمن لنستقبل معها عاماً جليداً .. فسنجدها نقول شيئاً غير مألوف .. لكنه يفتح أعيننا فجأة على حقيقة ربما نتحاشى مواجهتها معظم الأحيان : (لا نريده هذا العلم الجديد . فلا تدعوه يدخل . هذا العام الجديد . الذي يخذلنا بالزيف والتبذ . والذي يجبرنا أن نكبر سنه)

أكثر .. وأن يصادقها بقلبه وفكره .. حيث تومض أنوار
المعانى وحيث تتوهج الكلمات والأشياء جميعاً بحياة
مضاعفة .

من شعرها : (سلكُ ذهبي يتكلم . ويسمع .. ويغنى
حياً أبداً) .. إنها بحق رحلة ممتعة مع شعر ريناتا ماير ..
لعلها تتيح للقارئ إذا صادفها يوماً أن يتعرف عليها

القاهرة : كمال أيوب

في أهدائنا القادمة تقرأ هذه الدراسات

- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين
- وإبداع الشعراء
- قصائد من ديوان قصير فايينحو
- الثمنونة ومسرحيات مونودراما أخرى
- بيت قصير القادمة
- الصمت والجلودان
- قصائد في قصيدة البيت الواحد
- حتى لا تتحول إبداع إلى مجلة فضلية
- الوجودية في الفكر العربي
-
- التقارب الفكري بين مهدي شريف وجول فيرون
- الآن ومواجهة الإحباط
-
- د. شفيق السيد
- د. حامد أبو أحمد
- محسن مصيلحي
- السيد الهبيان
- محمد محمود عبد الرازق
- محمد الغزوي
- إبراهيم عبد المجيد
- د. مكي ميخائيل
- ترجمة : حسين اللبوسى
- محمود قاسم
- مدحت الجليار

الموت هي مضمون كل قصة منها ، ولا تشغل حيزاً جانبياً من هذا المضمون ، رغم أنه^(١) وقد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد إلى صعوبة الوصول إلى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية في أي وقت . وينبغي للمرء أن يتساءل دائماً عما أراد الفنان أن يقول . . .

فكيف تناول نجيب محفوظ قضية الموت فنياً ؟ . ما هي أهم سمات هذه المعالجة ؟ . وما هي العلاقات التي تربط هذه المعالجات ؟ . هل ثمة نظام واحد يجمع بين دفتيه ثوابت ومتغيرات هذه المعالجات ؟ . هل يوجد ارتباط بين التطور الفني في هذه القصص ينمو زمنياً

الموت .. من المقاومة إلى الاستسلام في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة

حسين عبيد

باشطراد^(٢) ؟ . وأخيراً هل يستند تطور نجيب محفوظ الفني في نظريته للموت إلى موقف شخصي خاص ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن نجيب عنه . .

أولاً : عرض موجز للقصص الأربع :

في قصة «ضد مجهول»^(٣) يحقق ضابط الشرطة محسن عبد الباري في جريمة موت المدرس حسن وهبي ، فلا يجد سوى أثر جمل حول العنق ويحفظ العينين ، ويحمد الدم حول أنفه وفمه . . ولم يكن بالشقة شيء غير مألوف يلفت النظر أو يمكن أن يفيد منه المحقق ، ويمرور أسبوع أو نحوه غاص الخبير في بحر النسيان ، حتى إن محسن عبد الباري قيده ضد مجهول .

ثم تكررت نفس الجريمة ، وتتابعت الأحداث بصورة مرعبة ، تلفاها الناس بذهول ، وتجرع محسن المزامم المتوالي لأنه فشل في كشف أستاذ هذه الجرائم المشابهة ، والقبض على فاعلها الخفي . وعندما ذهب المأمور ليوقفه ، لكي يجبره بأمر نقله من القسم . . وجد أثر الجبل المجهنم حول عنقه ، وهكذا استدعى المدير العام (١٩) جميع معاونيه ، حتى يستمر الجميع في سعيهم الدؤوب للعثور على الفاعل الخفي ، ولكن دون حديث عن الموت . .

تثير دائماً أعمال الكاتب نجيب محفوظ سواء منها الروائية أو مجموعات قصصه القصيرة العديد من الدراسات والتعليقات بين النقاد^(٤) ، وذلك بفضل ثراء عالمه الفني ، واتساع رفعتة .

وتنصب هذه الدراسة على قضية واحدة من مكونات عالم نجيب محفوظ القصصي ، وهي قضية الموت : في أربع من قصصه القصيرة هي :

قصة ضد مجهول

مجموعة دنيا الله (عام ١٩٦٣)

قصة كلمة غير مفهومة

مجموعة حجارة القط الأسود (عام ١٩٦٩)

قصة رسالة

مجموعة الشيطان يعظ (عام ١٩٧٩)

قصص الليلة المباركة

مجموعة رأيت فيها يرى النائم (عام ١٩٨٢)

وقد تم اختيار هذه القصص من خلال التسابعة والدراسة الثانية لإنتاج نجيب محفوظ من القصة القصيرة وهو إنتاج ضخم ، وذلك على أساس أن تكون قضية

وفي قصة «كلمة غير مفهومة» - ولعل نجيب محفوظ يقصد بهذه الكلمة «الموت» - يحلم المعلم حندنس حلما غريبا ، وذلك حين يرى غريمه السابق حسونة الطرابيشي الذي طعم في الفتنة منذ خمسة عشر عاما ، فيحكي لزوجته «رأيت كما رأيته أخريالية في الخيامية ، صريعا تحت قدمي والدك يغطي فاه وذقنه وأعل جليابه ، وردد آخر كلماته «سأقتلك يا حندنس وأنا في القبر» ثم رأيته أجالسه في مكان غير محدود المعالم ، وكنا نضحك عاليا . . ضحك طويلا ثم قال «إنس كل شيء ، أنا نسيت ، وأمس زرت ابني وقلت له لا تفكر إلا في الحياة ، ودع الموت والأموات للخالق» .

هكذا تذكر المعلم حندنس ما قبل يوم دفن حسونة من أن زوجته رفعت طفله فوق القبر ، ونذرت إن عاش الطفل أن يكون مقتل حندنس على يديه . . ثم يحكي هذا الحلم لأعوانه فيضحكون ، لكن الشيخ الدرديري الأعمى يخبرهم أنه رأى هذا الإبن في مدافن المجاورين في الأعياد ، فيضيقون أن يذهبوا في عيد الأضحى ، ويذهبون فلا يجدون أحدا . . وتقصى الشيخ عنه حتى عرف محل إقامته فأخبرهم بأقصر طريق إليه من ناحية الخلاء ، إذ لا يدرى بهم أحد . . وبينما هم في الممر المظلم سقط بينهم المعلم حندنس صائحا بأحد أعوانه «عنارة . . قتلت . . بينكم» .

وفي قصة «الرسالة»^(٦) نجد سالم عبد التواب : الذي تسمى باسم جديد . ودفن ماضيه القديم ، ليبدأ حياة جديدة في مكان جديد (حارة غير محددة الموقع) فشارك في مقهى ، وتزوج من عظيمة ، وأنجب منها بنين وبنات . وذات يوم تلقى رسالة نصها «جاء الأجل» غفل من الإمضاء ، قادمة من حى السيلة . وهكذا رجع إليه الخوف كما كان في البدء ، لا يغادر البيت إلا لفورورة . . وذات يوم أشار شريكه في المقهى إلى كريم البرجواني الوافد الجديد إلى الحارة ، بأنه يطلب تأجير الشقة التي استخلو عنده . لكن سلما رفض متحوبا . ثم شاهده في حلقة ذكر فأيقن أن من الغباء أن ينشأه . ثم كرر حموه توصيته بطلب الشقة لكريم ، لكن سلما رفض ثانية . .

أراد سالم أن يلقى نظرة جديدة على الرسالة . لم يجدها أبدا . . رغم أنه بحث عند الكواء ، وسأل ساعي

البريد . . وبينما كان يغادر بيته ليؤدي صلاة العيد ، فتح الباب فرأى شيخا عرف فيه كريم البرجواني ، فأخرج مسدسه ، لكن كريم ركله بسرعة - بدفعة غير إرادية - فقتله ، أما الرصاصة فقد قتلت صبي الفران .

أما في قصة «الليلة المباركة»^(٧) فنجد صفوان ينطلق من خمار «زهرة» بكلوت بك بعد أن شدا قلبه عندما قال خمارها في الليلة المباركة «حلمت أمس أن هدية ستسدي إلى صاحب الحظ السعيد ، فهنا صفوان نفسه «مباركة» هي الليلة المباركة» . .

ويذل عددا من المحاولات للوصول إلى بيته . . مرة يخبره خفي الأوقاف أنه بيت مهجور مسكون بالغاريت ، وأخرى يخبره الشرطي أنه خرابة ، وينتهي به الأمر في قسم الشرطة فرأف به الضابط لكبر سنه ولاعتقاده أنه غمور : ويعود مع الشرطي ، وحين يعبر الفناء يجد مذخلا لم تقع عليه عيناه من قبل . . وأخيرا قرَّر أن يحل مشكلته بنفسه ، فراح يصفق في الفناء . . وعندما ظهرت امرأة سأها بيت من هذا ؟ وهل هي صديرة زوجته ؟ فأجابته باندهاش أن يدخل لأن هناك من ينتظره من العاشرة . .

تقدم في حذر أولا ثم باستهانة . . وجد البيت من الداخل مختلفا . . وشخص محامي يسأله بشيق : شدا ما تأخرت عن ميعادنا !

ثم يحاوله لإتمام الصفقة ، فإليت ليس بيته والزوجة ليست زوجته . . وحده الحمار مشجعا لإتمام الصفقة ، فأعطاها المحامي حقبة صغيرة وطلب منه أن يتبع رجلا يدينا سيوصله للأواء الجديد . . فتبعه مسرعا حتى انطلق نحو مدافن الإمام . . وتحفف من ملابسه ، وأراد أن يحاور زميله ، فأتمتع عليه الحوار . . ويخيل إليه - أخيرا - أنه سيسمع بعد قليل الحوار الدائر بين النجوم . .

ثانيا : معالجة قضية الموت فنيا :

تعرضت معالجة نجيب محفوظ الفنية لقضية الموت لعدد من التطورات ، بدأ إياها في قصة «ضد مجهول» رامزا للموت بجريمة ، منكرة ، لا يستطيع بشر حل غموضها . وهو في معالجته يكاد يعزى الرمز أكثر من مرة

خلال القصة ، ويعبره فعلا بشكل مسافر في خافتها ، عندما يعلن المدير العام : لا حديث بعد اليوم عن الموت ، يجب أن تسير الحياة سيرتها المألوفة ؛ وهي رؤيته الخاصة للحل في مواجهة هذا اللغز ، أو هو الموقف العام إزاء الموت الذى يعلنه المدير العام (وهو شخصية تظهر فجأة في نهاية القصة ، ولعله يقصد به القيادة العليا التى تملك سلطة التصرف في مقررات البشر الدنيوية) . . ويعتبر هذا الموقف زائدا في بنية القصة . . فالرمز واضح ، والقصة تنتهى - فنيا - بميلاد ابنه البسم الوجه ، وموت عمن ذاته بنفس الأسلوب . . فكانها دورة الحياة المتجددة أبدا ، والتي لا تنتهى ، رغم ما فيها من ميلاد وموت .

ثم تبلورت هذه المعالجة لتسم بالتركيز - بدلا من الإطالة في العرض كالقصة السابقة - فيقدم الموت من خلال الحلم - النبوة . . في قصة وكلمة غير مفهومة ، . . يشتمل هذا الحلم على شقين أساسيين . . الأول : تذكر الموت (عندما استعاد المعلم ضرورة ذكرى مصرع حسونة الطرابيشى على يديه ، وهو يتوعد بالقتل) . . والثاني : الفعل الضروري المقابل لهذه الذكرى (أورد فعلها) وهو أن ينسى . . ألا يفكر إلا في الحياة ، وأن يدع الموت والأموات للخالق . .

إن هذا الحلم ليس حلما عاديا . . بل هو رؤيا واستشراف للمستقبل أو تنبؤ به . . وفي هذه الحالة كان يجب على المعلم حندس أن يأخذ الحلم كاملا بشقيه . . ونشأت مسأسته أنه سمى وواء أحد شقى الحلم - النبوة . . ونسى الشق الآخر . . فكانت نهايته الفاجعة .

وتكرر تيمة الحلم على شكل الرسالة - الكابوس في قصة «الرسالة» . . حيث يقسم قصته إلى مقطعين رئيسيين يبدأ كلاهما بجملته «في البدء كان الخوف» . . ويعتبر المقطع الأول هو مفتاح الحل ، الذى يساعدنا أن نلج المقطع الثانى ، لنملا فجواته بحمل الحل المناسب ، فبذلك تستقيم المسألة ، ويتضح البنيان . . كان المفروض ؛ لأن سالم عبد التواب يمتلك درجة عالية من الوعى مستمدة من ماضيه ، ولأنه يعى وأن لكل أجل كتاب أن ينسى أمر هذه الرسالة ، لكنه يقاوم قدره . . فتكون نهايته في (المصادفة) عندما يشاهد كريم ، ويكون

(سوء حظه) في ركلة كريم التى تقضى عليه ، ويكون (القضاء) أن يقتل صدى القرآن برصاصة من مسدسه بدلا من كريم . .

فكان سالم عبد التواب هو الإنسان الذى يبدأ دورة جديدة من الحياة ، مسلحا بكل خبرات الإنسانية السابقة في تجربتها مع الموت . . وبدلا من الاستسلام للموت المقدس . . فإن الإنسان ينسى ويقاوم ، فتكون نهايته . . إنها دورة الحياة تتكرر ، قد يتغير فيها الأشخاص ، لكن دورة الموت واحدة ، ومتكررة أيضا !

ويختتم نجيب محفوظ عروضة الفنية بالحلم - النبوة أيضا في قصة «الليلة المباركة» حين يحلم الحمار أو البازمان - الذى يعرفه نجيب محفوظ في قصة «البازمان»^(٨) أن وله دراية مذهلة بالبنس البشرية ، وفي المعلومات العامة أستاذ بمعنى الكلمة - بأن هدية ستسدى إلى صاحب الحظ السعيد ، فاستبشر صفوان ، كأنه يقين أنها ستكون من نصيبه . . هذه الهدية هى الموت ، وهنا يحسم نجيب محفوظ احتفاده بهذه المناسبة فيجعلها تحدث في الليلة المباركة ، بعد أن كانت تحدث في عيد الأضحى ، بدلا من التضحية بالنفس . .

وظلال الموت يشرها نجيب محفوظ في القصة . . فبيته يجده تارة مهجورا ثم خرابا ، تقام فيها سراقات الموت أحيانا . . وهو يسكن بشارع النزعة ، وكان الحياة نزعة إلى الحياة الأخرى .

ومن هنا يتضح أن نجيب محفوظ قد بدأ معالجاته الفنية يرمز بسيط من الواقع ، جريمة تحدث أكثر من مرة في قصة «ضد مجهول» . ثم قدمه من خلال المزاوجة بين الحلم - الرسالة (النبوة) والواقع في قصتي كلمة غير مفهومة والرسالة . . وانتهى بأكثر معالجاته الفنية عمقا وشراء ، عندما قدمه من خلال المزاوجة بين الحلم - النبوة ، وتحققه على مستوى الحلم أيضا وذلك في قصة «الليلة المباركة» !

ثالثا : البطل - الفرد :

يعتبر الموت قضية فردية ، شديدة الخصوصية . . فأبطال القصص - كما كل البشر - يتحدون الموت

ستتحقق دوما في زخم الزمن المطلق .. إنها نبوءة أمس واليوم وكل يوم .. إنها نبوءة لا تخيب أبدا ..

خامسا : رسول الموت :

بدأ رسول الموت مجهولا .. فهو قاتل رهيب ينفذ جريمته بإعجاز ساحق (قصة : ضد مجهول) .. ثم تخفى في شخصية ابن عدو المعلم حندوسة ، ويعيش في مداخل المجاورين ، من ناحية الخلاء ، ويظهر في المواسم (قصة كلمة غير مفهومة) .. ثم تجسّد في القضاء والمصادفة وسوء الحظ (قصة رسالة) .. وأخيرا ظهر بوضوح وبشكل سافر ليواجه صفوان ويقعنه بصفغة (هدية) الموت في قصة الليلة المباركة .. *

سادسا : التطور الفني - العمرى :

يتضح مما سبق أن التطور الفني للأستاذ نجيب محفوظ مرتبط أشد الارتباط بالزمن ، أو كأنه يواكب تطور خبراته المنتهية خلال سنوات عمره المديد ..

ففي قصة ضد مجهول (١٩٦٣) يبدأ بطله - مقاوما - مسلحا بكل إمكانيات الشرطة العامة ، وإمكانياته الخاصة ، لكنه يستمر في يأس تام موقنا من هزمته .. ثم في قصة كلمة غير مفهومة (١٩٦٩) نجد بطله يخوض معركته - متخوفا - من هذا العدو المجهول ، رغم إمكانيات قوة الفنون الرهيبة .. ثم في قصة الرسالة (١٩٧٩) يقدم لنا البطل - الإنسان الذي يحاول أن يبدأ صفحة جديدة من حياته ، فيقاوم لكنه يسقط صريع مقاومة العبثية ، ضحية المصادفة وسوء الحظ ..

إن المخزي الآخر الذي يقدمه نجيب محفوظ أن الموت حق .. وهو جزء من اتفاق ، فكما عاش الإنسان حياته ، فيجب عليه أن يستقبل الموت كهدية - مستلبا - كما فعل بطله في قصة الليلة المباركة (١٩٨١) حين تقبل الموت كهدية بعد حياة حافلة - فبطله أيضا على المعاش - فانزلق في زمن الحلم الأخير ، متقبلا هدية الليلة المباركة ، من رسول الموت مواجهة .. لاهنا في سبيل الحصول عليها .. فانها أخيرا ..

القاهرة : حسين عبد

ففرادى .. صفات هؤلاء الأبطال قد تظهر من أسمائهم .. فهو مرة محسن عبد الباري (تأكيدا لصفة العبودية للخالق ، وتديلا على قدرة الله على الخلق والموت) ، كما في قصة ضد مجهول ، ومرة سالم عبد التواب (قصة الرسالة) التي تاب عن حياته الماضية ، واستسلم وبدأ صفحة جديدة ، أو هو صفوان (قصة الليلة المباركة) رمز الصفاء النفسي ..

كما نجد البطل مسلحا تارة بكل إمكانيات الشرطة في البحث والتقصي ، وتجارب تاريخ مشرف (قصة ضد مجهول) ، وتارة أخرى بكل إمكانيات القوة والفنونة وحوله رجال كالجنار (قصة كلمة غير مفهومة) .. وتارة ثالثة يبدأ البطل صفحة جديدة مزودا بتجارب ماضيه ووعي عميق بهذا الماضي (قصة الرسالة) .. وأخيرا بطل يتجاوز سن المعاش ، عاش حياة عريضة ، حتى وصل إلى مركز مدير عام (ويعتبر نجيب محفوظ هذه الوظيفة إحدى القيادات التي تمتلك سلطة التصرف في مقدرات البشر الدنيوية ، كما أوردها في نهاية قصة «ضد مجهول» وكأنه يقول حتى أعنى المراكز لا تملك شيئا إزاء سطوة الموت !

ويلاحظ أيضا أن كل هؤلاء الأبطال متزوجون ، أي أنهم متمسكون بحياتهم ، يشدون الاستقرار .. فالبطل رغم كل إمكانياته عكود عليه بالهزيمة ، في محاولاته - اللامجدية - لمقاومة الموت .

رابعا : الزمن :

بدأ نجيب محفوظ بأحداث القصة تجري في مستوى واحد من الزمن التاريخي ، تتحرك في خط مستقيم ، يضطرر للأمام في ثلاث قصص ، وإن انقطع انسياب هذا الزمن بسبب الحلم (قصة كلمة غير مفهومة) ، أو بسبب الرسالة النبوءة (قصة : الرسالة) ..

أما في قصة الليلة المباركة فنجد فيها زمنين : أولهما زمن السرد القصصي الذي يستمر لحظات يسمح فيها البطل حلم الحمار - النبوءة ، ثم يعود إلى بيته مستبشرا .. ولتنتهي زمن الحلم وفيه يتزلق البطل في باطن الزمن بعيدا عن حدود المكان .. وكأن نجيب محفوظ يوصل إلينا بتقنية فنية متطورة أن حلم الأمس (نبوءة الموت - الهدية) ..

المراجع :

- (١) راجع مقالة د . جابر عصفور : قراءة في نقاد نجيب محفوظ (ملاحظات أوليه) ص ١٦١ - ١٧٩ مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب
- (٢) ضرورة الفن ص ١٨٤ آنست فيشر ترجمة أسعد حليم الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
- (٣) تم الاتصال بالكاتب نجيب محفوظ لمعرفة لمحة عن كتابه هذه القصص فأفاد أن تاريخ كتابة كل قصة يسبق تاريخ نشرها في مجموعة بفترة تقرب من السنة ، وأنه لم يسجل تواريخ كتابة كل قصة على حدة .
- (٤) مجموعة «دنيا الله» نجيب محفوظ مكتبة مصر .. قصة ضد مجهول ص ٩٨ - ١١٤ .
- (٥) مجموعة «خمار القط الأسود» نجيب محفوظ مكتبة مصر .. قصة «كلمة غير مفهومة» ص ٦ - ١٥ - الطبعة الخامسة .
- (٦) مجموعة «الشیطان يحطء» نجيب محفوظ مكتبة مصر .. قصة «الرسالة» ص ٢٨٧ - ٢٩٤ الطبعة الأولى ١٩٧٩ .
- (٧) نشرت قصة «الليلة المباركة» أولاً في جريدة الأهرام بتاريخ ٢٠ نوفمبر ١٩٨١ ص ٧ ثم صدرت ضمن مجموعة «درايت فينا يرى النائم» مكتبة مصر ١٩٨٢ ص ١٢٣ - ١٣٧ .
- (٨) مجموعة «خمار القط الأسود» نجيب محفوظ - قصة البارمان ص ٤٦ ، ٤٧ .





الشعر

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| عبد الوهاب البياتي | ○ التجلي المقدس |
| محمد علي الفقي | ○ نداء في أذن الصمت |
| محمد سليمان | ○ تكوين |
| عبد الحميد شاهين | ○ المقلدون |
| محمد حسين فضل الله | ○ يا نجمي |
| عبد المنعم الأنصاري | ○ تحت الرماد |
| لؤي حقي | ○ مراثي الجرح القديم |
| ادوار حنا سمد | ○ الجنة والندير |
| علي عبد المنعم | ○ رماد المدن المتطفنة |

عبد القادر الجيلاني

التجلي المقدس

للوطن المدهوش في زوابع الأوراق
للوطن المكنون بالعشائر
للوطن الضارب بالجنود في الأعماق
لما تموم حول وجهه المضاء
فراشة بيضاء
ككتب الأسفار
والليل والنهار
تطلع الخلايق
مفتراً دجلة في الخريف والقيظ والأبراج
وهناً الرأس الذي أحرقه بعد الصلب في الأمواج

(صورة خطية)

نداء في أذن الصّمت

محمد علي الفقي

يألي ... أينكُن كالنّاس شارَعنا
 جَهَنّم السّوداع ، وقد عاشِرْتِه زَمَنا
 وَكَانَ أَصْلَقَ مِن عَاشِرْتِ مَنَحَنا
 يبيّ الفراق .. إذا ما الدهرُ فَرَقَنا
 وَخَرِيشَانِي :- «أبي ، أُمّي ، جَرِي ، وَزَنّا»
 قَلْبِي ، وَيَعْطِيهِ فِي قَسْوَةِ وَصْفِي
 حَتَّى أَنَامَ عَلَى صَدْرِ الْحَنَانِ هُنَا
 رَأْسِي ، وَلِدْتُ بِهِ حُصْنًا ، وَمَرَّتْ كُنَا
 عَلَى الظَّلَالِ ، يُذَارِي دَفْعُهُ شَجَنّا ؟
 أَوْتَارُهُ ، وَتَرَاعَى شُدُّهَا عَفَنّا ؟
 كَالثَّائِلِينَ ، غَرِيبَ الْوُجُوهِ مَتَّهِنّا ؟
 كَالْمُتَوَتِّنِ ، كَزَيْفِ الْحَسَنِ إِذْ قَتَنّا
 وَالْدَمْعَةُ انْكَفَتْ فِي نَهْرِهَا كَفَنّا
 أَصَمَّ سَمْعَكَ إِلَى مَا أَزَالَ أَنَا
 إِخْنَاءَ صَدْرِكَ .. وَنُسُجَ الْمُتَكَبِّنِ هُنَا
 شَرُوقًا جَنَاحِي إِذْ رَفَا عَلَيْكَ مَنِي
 مِثْلَ الصَّبَاحِ فَرُغْتُ نَاطِلِي سَنَا
 بِخَرِ الْحَيَاةِ الَّتِي لَا تَرَحَّمُ السُّفْهَانَا
 وَطَالَ وَارْتَادَ هَذَا الرُّوضُ وَالْفَنَانَا
 غَزَلَتْهَا تَحَلُّوهُ الرِّيحُ وَالْبَحْنَا

سَالَتْ شَارَعَنَا عَنِّي فَأَنكَرَنِي
 مَا كَانَ عَهْدِي بِهِ جَهَنّمُ اللَّقَاءِ ، وَلَا
 فَكَانَ أَطْلَقَ مَن صَافَيْتُ فِي زَمَنِي ..
 يَشْمُ عَطَرُ ثِيَابِي فِي تَحْيِيلِهِ
 وَمَا تَزَالُ عَلَى جِدْرَانِهِ صُورِي
 وَكَمْ شَكُوتٌ لَهُ مِمَّا يُكَابِدُهُ ..
 فَمَا يَزَالُ بِأَلَامِي يُسْكِنُهَا ...
 وَكَمْ أَرَحْتُ عَلَى أَضْلَاعِهِ تَعْبًا ..
 فَمَا لَهُ مُوجِشًا كَالْقَبْرِ مِنْكَفِنًا
 وَمَا لَهُ كَالصَّدَى الْمَبْحُوحِ قَدْ صَدَّتْ
 وَمَا لَهُ حَائِلًا ، بِالصَّمْتِ مَتَّحًا ..
 عَيْنَاهُ قُوسًا زَجَاجَ بَاهِتٍ ، الَّتِي
 مَاتَ السَّأ فِيهَا ، وَاللَّهْفَةُ انْطَفَأَتْ
 يَا شَارِعِي .. يَا رَفِيقَ الْعُمُرِ .. أَيُّ رَدِي
 عَصْفُورُكَ الْغَرَّةَ الْهَيْمَانِ .. مَلْعَبُهُ
 أَبْعَادُ حَيَاتِكَ أَفَاقِي الَّتِي احْتَضَنْتُ
 أَنْوَارَ دُنْيَانِي مِنْ إِشْعَامِكَ انْبَعَثَتْ
 رِيَشِي . وَإِنْ طَالَ عَجْدَانِي قَزَعْتُهَا
 فَمَنْ تَرَابِكِ .. مِنْ قُدْسِ الْخُلُودِ نَمَا
 وَمَنْ تَرَابِكِ يَسْرَتَلِي ، وَأَشْرَعَنِي

ضَمَرْتُمَا مِنْ عُرُوقِ الذَّكْرِ بَاتَ قَسَاً
وَمِنْ تَرَابِكِ يَا دُنْيَا سَارِيَةً ..
أَيُّ ، وَأُمِّي ، وَأَطْيَافُ الصَّبَا ، وَهَوَى
لِلدَّارِ ، لِلْحَقْلِ ، لِلدُّنْيَا الَّتِي وَسَعَتْ
يَرْتَادُ أَيْعَادُهَا فِي ثُرَعَةٍ ضَرَبَتْ
فِي نَحْلَةٍ رَاحَ يَعْلُوهَا فَتَدْفَعُهُ
فِي سَرَحَةٍ خَلْفَ أَشْرَابِ الْفَرَاشِ عَلَى
لَعْلَةٍ - ذَائِبًا - يَصْطَلِذُ وَاحِدَةً
وَفِي عُنَاقِ طُفُولِي الْحَنَانِ عَلَى
حَنَا عَلَيْهَا فَاعْطَشَتْ مَقَالِيدُهَا
بِوَسْعِ أَعْمَاقِهِ الْبَيْضَاءِ بِحَضْنِهَا
وَعِنْدَ كُلِّ مَسَاءٍ يَنْثَنِي فَرَحًا
فَأَنْتَ عُمَرُ طُفُولَاتِي أَقْدَسُهَا
وَكَمْ أَحْبَبْتُ وَأَسَالُ كُلَّ زَاوِيَةٍ

تَبِيلٌ ، وَلَا تَشْتَكِي الْإِغْيَاءَ وَالْوَهْنَ
هَيْفَاءً .. بِمَنْ غَرَبْنَا بَعْدَهُمْ وَكُنَّا
طِفْلاً يَتَنَّى فَيْشَجِي السَّامِعِينَ غِنَا
خَيَالَهُ فَسَعَى فِيهَا بِخَيْرِ عَنَا ..
فِيهَا ذِرَاعُهُ .. حَتَّى إِذَا أَتَمَّ .. نَفَى
عَنْهَا فَهَرَمَهَا .. وَقَدْ أَصَابَ جَنَى
هُدْبِ السَّابِلِ سَرَحَ الطِّفْلِ مُقْتَسِمًا
مَنْهَا ، فَتَخْدَعُهُ إِذَا رَأَتْهُ دَنَا
بِهِمَّةٍ ثَرَّةٌ لَا تَمْنَعُ الْبِنَا
عَشَقًا .. وَهَشَّتْ إِذْ رَأَتْهُ حَنَا
يُحِبُّ فِيهَا أَبَاهُ ... أُمُّهُ .. الْوَطْنَا
بِهَذَا إِلَيْكَ تَكْرُوحُ عَاقَتُ بَدَنًا ..
وَلَيْسَ لِي عَنْكَ .. عَنْ هَذَا التَّرَابِ غِنَى
فِي جَانِبَيْكَ تَحْدُثُ مِنْ أَكُونُ أَنَا

فَمَا دَعَاكَ ؟ أَتَمْتُ فِيَّ وَاشِئَةً
أَلَمْ أَنْ لَيْلًا شَتَايِي السَّوَادَ كَجَا
فَمَا سَمِعْتَ مُتَاقِي حِينَ أَصْرَفَهُ
وَاللَّيْحَتِ زَوَى ضَيْفٍ يُحَادِرُ أَنْ
فَلَمْ يَلْقَ بَابَكَ ، وَاشْتَجَى ، وَدَقَّ .. فَلَمْ
وَجِئْتُهُ أَنْتَ مِنْ أَغْوَارِ غَرْبِهِ
يَنْبُهَا أَلَا يَلْقَى الْبَابَ ثَانِيَةً

حَتَّى غَدَوْتُ لَهَا يَا شَارِعِي أَذُنًا ؟؟
يَوْمًا عَلَيْنَا ، وَفِي بُرْدِيهِ غَبِينَا
فِي مَسْمُوكٍ .. هُتَافًا .. دَافِتًا .. قَطِينَا
يُطِيرُ عَنْ عَيْنَيْكَ الْأَخْلَامَ وَالْوَسْنَا
تَأْذُنٌ لِلْهَفْيَةِ .. وَلَا الصَّدَى أَذُنَا
يَلْزَمُ يَذَاؤُكَ فِي جُنْحِ الدُّجَى غِينَا
فَلَيْسَ يَعْرِفُ مِنْهُ قُلُوبُ السَّحْنَا ..

يَا شَارِعِي .. يَا رَفِيقَ الْعُمَرِ مَعْدَرَةً

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الدَّهْرَ ضَيَعْنَا

منية سمود : محمد علي الفقي

تكوين

محمد سليمان

في المقي . .
 كنا نتحدث عن تاريخ الرمل ،
 مساحات الجنس . .
 نبذل في درجات اللون ،
 لثافتنا
 ونقارن بين الأصفر . .
 والأصفر . .
 ندعو سحب النيل ،
 ودجلة . .
 والخابور . .
 نبلل بالماء الشرقي
 وبالماء الغربي
 جذار الخيمة
 نرسم وجه الوطني
 وأجنحة العنقاء ،
 وننحس في الكتب الصفراء
 ونحكي . .
 عن حرب الناقة ،
 والتقسيم ،
 وواقعة التحكيم ،
 وجيش الإنقاذ ،
 نُثرثر عن كنز مدفون في حوصلة الصقر ،
 وتلو كتب الشعر ،
 يُزين كل منا دفتره
 بقصائد ،
 عن بيروت وعزة ،
 والقاهرة وبغداد
 ولكننا نتقاتل حين نفسر
 يبرز منا الخائن
 والكاذب
 والرجعي
 يلون كل منا وجه الآخر
 يشحذ مذبته
 ويصب شراب التقریب ،
 بعض يصب القهوة ،
 والفضة ،
 والبعض يصب الزيت ،
 والسنة النار
 يصبون . . أصب
 نضب جميعا
 والبسطاء يصبون الماء ،

ويحترقون ،
وتكتب أعمدة الصحف عن المؤتمر العاشر . . .
والعشرين
وتكتب عن تفاح الوحدة
والمتوسط يخلع معطفه ،
ويقهقه ،
يركل بيروت . . .
وغزة . . .
والدار البيضاء ،
ويفتح نافذة للغربان ،
وشبّاكاً لكلاّب البحر ،
وأبواباً للمنفى .

القاهرة : محمد سليمان

مقارّات فصول

تصدر أول كل شهر

- تنشر ثمرات الإبداع الأدبي في القصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح
- صدر منها : « الرجل المناسب » ، تأليف فتحي غاتم
- أول مارس يصدر كتاب :

دموع رجل تافه

للكاتب : عبد الرحمن فهمي

- الممدد القادم : « الجميع يربحون الجائزة » تأليف أبو المعاطي أبو النجا

إشراف
سليمان فياض

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

المقلدون

عبد الحميد شاهين

... .. وهكذا ... وهكذا ...
ويرحل المذكور في ظلام أمسية
من غير أن يودّع الصحاب أو (رفيقتة)
ويصحب الشراع في ضراعة وخوف
وها هو الإحصار يا ضناى يرصده ،
فكلهم رياحهم شرود
مجنونة نيوبها حقود
تمزق الشراع .. تسلب السكان حكمته
وتهرب الشطوط من مغالب المرساء
وينطفئ الضياء في محاجر الصباح
وآه من عويلها (الجراح)
(فحاؤها) تبحر (البطاح) و (الرياح) و (الوشاح)
... .. وهكذا ... وهكذا ...
وبعضهم يعود بعد رحلة تطول
ليذرع (الدروب) - في عيونه سؤال :
رفيقتى .. حبيبى .. مليكتى .. أنا
لكننا النداء لا يطول
أو هكذا حظوظهم تشاء

... .. وهكذا ... وهكذا ...
فكلهم معذب بحبه حزين
يضيع فوق السبعة البحار
برحلة زمانها انتحار
ليحضر القربان من نواذر اللأل
وربما نجمة من باهر الألباس
هدية الغرام للأميرة الحسناء .
وكلهم بمهمه الأخطار سندباد
وها هو القربان - بالحظة التكد !
يضيع في الطريق أو يعود من حجر
فيشتكى الحزين من قساوة القدر .
رحاك يا أقدار !
قد عشت شيطانة التقليد في مفاصل الوتر !
ويطلب المروب من ضراوة البشر
بمركب مسحورة يجرها أغر
تغيب أو تحوب في مجاهل القمر
لكنه - وآه من أساه !
تخطمت جناحه وريشها انتثر .

يتمتم المحب بالقلبه الكسير ! :
نهاية الطريق يا حبيبتي طريق .
... .. وهكذا ... وهكذا ...
أشعارهم تدور بالحيرة الأشعار !
من عالم الفضاء والنجوم والقمر
لعالم الضياع في البحار للقرار
وزادهم مرارة الأسي
ويومهم كأسمهم ضياع
ويعدُّ يتفقون زاعمين :
لا نعرف التقليد .. نبتكر !! .

إذ يلتقى الاثنان
ويفضح العناق ما استترُ
وكلمة الدروب في حديثهم رنينها عجب
دروبهم طويلة تفيض بالهوى
وعندما يطول بالرفيقة المسير
يلوح من عيونها - وعينها لا بد أن تكون
بحيرة تفيض بالحنان
وواحة موج في ظلها العبير -
يلوح من عيونها سؤال :
ألم تزل بعيدة نهاية الطريق ؟

النصورة : عبد الحميد شاهين



يا نجمتى

محمد حسين فضل الله

يا نجمتى : إني غزلت الرؤى غلالة لحبنا الطفلي
لنتوقنا الغافي على موعد الشروق في إضاءة الظل
لروعة الأحلام ، في غفوة الحيلة ، في همومة السهل
لقصة عاشت حكاياتها الخضراء في مواسم الحقل
ورنعت في سبحات الضحى جفوتها أحيلة الفل
أنا لمخت الأريحيات في قلبي وعشت العمر في بذل
كما يلم الفجر من ها هنا وما هنا مساكب الطل
كما يغنى في ربيع السنأ وحى الضحى للآعين الشهل

يا نجمتى : أنا هنا قصة الحيلة في أرجوحة المعبد
ما زالت الأسرار تغزومدى الأشباح في دهر وفي مرقدى
تناوحت في خاطري والتقت تنثر أشواك الهوى في يدي
أنا هنا قصة أغنية لم تنطلق في روعة الموعد
ألحانها جفت ومازالت في الطريق في شوقي إلى المورد
إلى ينابيع الصفاء التي تملأ بالطهر كؤوس الغد

يا نجمتى ، قد تلاشى الرؤى
وربما ينساب بوح الهوى
وتنحني للربوات النُرى
ويزحف الشتاء فى قسوة
عابثة تلهو بأعماقنا
وقد يفضّ الفجر بالأدمع
فى شهبات الخاطر المفزع
فى هزّة عاصفة لا تسمى
سوداء نحو كوننا الأوسع
فتأكل الصحو من المدمع

يا نجمتى ، قد يضمحل الشذى
ويهرب الصحو فلا كوة
ولا انطلاق للحياة النقى
ويفتح الفضاء أشداقه
من حقلنا فى الموسم الممرع
للنور فى آفاقنا الأربع
عاشت مع الفجر ولم تركع
فى شهوة مجنونة المطمع

يا نجمتى قد يتراءى المدى
وقد يملُ الدربُ رواؤه
سامة تشيع فى الأضلع
فيستريحون الى المهجع

لكنّ ومُفضاً فى ابتهاج الهدى
أحسّه ينساب يؤمى إلى الحياة فى حنانه المولع
يمرّ فى اطمئنانه فى مدى إحساننا .. فى لفحة الموجد
أحسن فيه الله ربّ الذى أعطى فلم أشكر ولم أخضع
يضىء لى دري ويضى الشذى فى خاطرى فيتشئ مسمعى
وترجع الأحلام فى غفوة الإيمان تلقى الحب فى أذرعى
يا نجمتى مهما اكفهر المدى فאלه فى قلبى وفى أضلعى

بيروت : محمد حنين فضل الله

تحت الرماد

عيد المنعم الأنصارى

مُتَغَيَّرَ الآراءَ والبصائرِ
ولقد كسبهم صُفْرَةُ الموتِ
وبشهوة ألقى من الكبريتِ

بغيدٍ تضيحُ ... ومن غيدٍ تالٍ
إن يمرضوك فكيف تمرضهم ؟
وتكحلت بالرهب أعيهم

تسرى بسم الرطخ في الثَّنبِ ؟
عن بعض ما ضيحت من وقت
فجميعكم تُغْدُونَ في السبت

ألمُدتْ تفتنمَ الجذور لكى
لا تسألون في محاسنكم
لستم تُضِلُّون .. لن أبوح لكم

وأنا ورائك حبشما كنتِ
فمضى غميد الأرض من محق ؟
لقبورنا شئ من الزيت
حُبًّا فلا تعطى سوى المقت ؟
أم يا تُرى أحرقتها أنت ؟

أوشكتُ في نيهى وأوغلتُ
أشئى بأوزارى على كتفى
ما عاد في ممباح رحلتنا
لى رهوة . قد كنت أزرعها
لم أدر هل أحرقتها بيدي

يل شذت في وادي الشهى بيجى
ووجدت تحت رمادها صون !

ما خنت عهدى مثلاً خنتِ
لكن نيرانى قد انطفأت

يا كلمة كتبت على شفق
هيهات الخلق تعود إلى
في قلبك أسرار سألكتها
ما عنت مهدي مثلاً غنت
قيثارك إلا إذا عدت
وحدي غدا .. وأعود للصمت

الأستورية : عبد المنعم الأنصاري

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصائد

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| د . شكري محمد عباد | ○ من ملحمة في التكوين |
| حميد سعيد | ○ الولد السبع |
| محمد صالح | ○ الزمان الذي فات |
| عباس محمد عامر | ○ الغربة في جزر المنفى |
| عبد الرشيد الصادق محمودي | ○ حديث السنطة |
| محمد الطوبى | ○ من أوراق الملك المتشرد |
| الأخضر فلوس | ○ البنيوع |
| عبد الستار محمد البلشي | ○ صفحات من كتاب الخروج |
| محمد صالح الخولاني | ○ أشواق رحلة العودة |
| أحمد زرزور | ○ ولادة |
| أحمد فضل شبلول | ○ لجنود الأرض وقادة الحرب |
| أحمد مجاهد | ○ احترافات قطر التلى |
| محمد هاشم زقالي | ○ الحصان والحجرة |
| محمد الغزوي | ○ البحر |
| حسين علي محمد | ○ سيرة جرح لا يتحمل |
| مدحة أبو زيد | ○ الموت في الزحام |
| السيد محمد الحميسي | ○ وجهك والحزن |
| د . مصري حنورة | ○ نافذة في جدار المستحيل |
| عبد الله الصيخان | ○ حركات في زمن الخروج |
| محمد عليم | ○ الذاكرة |
| محمد رضا فريد | ○ سقوط الوجه الذي كنت أموى |

مراثي الجرح القديم

لؤى حقي

استهلال

رفرفي يا قَبَرَاتِ الملكه
عليق البحرُ بجرح الشبكه
هرمت كل المزامير وما
هدأت سُرُورُهُ هذي المعركه

« مرثاة البحر »

من وشا بي للضحى .. من انباء ؟
كلما أوقدتُ فجراً أطفأه !
مُرْمَضٌ مثلُ جناختي طفلةٍ
لَوْحَتِهَا نجمةٌ مُهْتَرِئَةٌ
هرمَ الجُمُرُ عل لَشْفَتِهَا
واستراحت عريساتُ الشائء
يا مراثيا القلبي الأخضر من
زرع البحر بصدري اللؤلؤه ؟

تتمطى في سها موجاته
عطشاً مُراً وإطلالاً اسراء

مرثاة العاشق

أبدأ يغمرى حنيناً وهوى
ومنى بالليالي الدفنة
طالماً كالرمح من شهوتها
فارغاً ضحكته الممتلئة
تورق الأنهار من أنفاسه
وتور الجمرات المرجاه
سبلى يازارع الريح على
عروة القلب .. شميماً ورثه
جرحك الموصد كالطيف .. ألتقى
بعنين .. من زمان نكاه

الموت الأخير

فز من ضلع الليالي شبحاً
أجرداً كالسوت ؛ يطوى ظمائه
قمرأ أسود .. يبكي دمه
مستراباً .. والسهاد اتكاه
ذبل العصفور في شباكه
وارتوت منه الحكايا السيه
قيّد خوف الرمح .. ألقى صوته
كوكبا طفلاً .. وألقى صدته
إنه البحر إلى فارس
حاصر دون جراجى مرفاه

مُوحِشٌ تَقْشُرُ لَهْفَتُهُ
 كُلُّهَا أُنْهِتُ بِوَحْأ .. بِدَاهِ
 يَا صَدِيقَ الْعَمْرِ قَدْ وَاعَدْتَنِي
 بِسَنَيْنِ صَاحِرَاتِ نَحْيِهِ
 غَابَةُ الْعَشْرَيْنِ مَوْتُ أَجَلُ
 فَطُلَى أَيْنَ .. وَأَحْلَامِي مَتَه

المراق : لؤى حقي



الجنة والنذير

إدوار حنا سعد

تُلقى النذير بجنة الود
فوق الستار الغامض الوردى
تخفى الفتون كأنما تجدى
شيطانها بفلائل الوعد
وإذا صبرت أضيع ما عندى
ظهر الجنى وبراءة الورد
فيما صفاء الند للند*
فأسوسه بالرائى والجهد
عنى .. وأحمدُ همه الحمد

دبت أفاعى الشك والحقد
والوسوسات تمثلت صوراً
الساحر الشفاف صفحته
تفاحة الإغراء جعلها
إن ملكت عنه أضاعنى ندمى
عندى الوداد .. بجنة جمعت
وثقافة فى الفن باعثة
وتبث ما تشكو بعالمها
وأمر إذ تفتّر راضية

كالجمر. أصوات بلا عد
وتلومنى لحماقة الزهد
وضاءة كفلائل الورد
فيروزيّين بوجهها الوردى
والهاتف المشتاق فى البعد
وأنتوه فى غنى وفى رشد
فكأننى شمشون فى القيد
فأضيعه فى ثورة الهد
أسواره فى لعنة الطرد
هجر الجنان وحسرة الفقد

ويل .. نداء الجسم تطلقه
وتظل تطوينى وتنشرون
عن عذبة غيداء ساحرة
عن زرقة العينين راسمة
عن لهفة فى القرب تفجرها
فأضلّ فى رغب وفى رعب
أصبو وتمسكنى يد غمضت
وأخاف أن أقوى بمعبدا
وأرى جدار الجنة انفرجت
مسألة آدم حين ورثنا

الإسكندرية : ادوار حنا سعد

رماد المدين المنطفئة

على عيد المنعم

تأرجح بين التآكل . وبين الكلام

(٣) . . . وما بين نارٍ ونارٍ

يفر الجميع

وتيقن وحذرك . .

عينك ضفة نهر وسبعة

تحمل عني مرأى هذا الزمان

وما كنت ، أعلم أن المسافة

إذ تنطوى في اغتراب

تمزق ستر الرؤى والتخوم .

فنادى : وقول . . .

ألا أيها الملك المستبد

خيولك مقصلة في دمائي

وطفلاك تحت العباءة ، خنجر

وما بين منفى . . . ومنفى

أضيق وجهي القديم

وأحمل عن زمني مفردات الجنون

إذا ما استطالت ، وأضحت بلون الصديق

بور سعيد : حل عبد المنعم

(١) تجلسين على الطاولة

وفي معصيك . . .

أساور من زبد الجوع والعري

ألقى بها الريح فوق البحار

فتشها الملك المستبد

وأعطى المراهي فوائده المستحقة

أعطى المغنون سعر الغناء

وأقبل نحوك في القصر

هذا الرخام المزخرف بالدم

يطلب منك التردد في القرب

يطلب منك التردد في البعد

عشقا ، وسوق نخاسه

(٢) تدورين فوق الموائد

يطلب منك المغنون - قصة هذا المليك

فتحكين عما أصاب المداخن

في زمن القحط والجوع

ووجهك ممقع ، يتفري

ولست سوى الجمر بين الحطام

أعبدى علينا الرواية

إن بصوتك شكل الزمان



القصة والمسرحية

- | | |
|------------------|---------------------------|
| بهاء طاهر | ○ بالأمس حلمت بك |
| سعيد الكفراوي | ○ القمر في ظل النبع |
| إحسان كمال | ○ الموت والحب |
| مرسى سلطان | ○ حد الكراهية |
| يوسف أبو رية | ○ المفتاح |
| مصطفى أبو النصر | ○ الهدية |
| علي ماهر إبراهيم | ○ شيء للمستقبل |
| الفريد فرج | ○ زيارة في الليل (مسرحية) |

بالأمس حلمت بك هكاه طاهر

(١)

في هذا الأسبوع أهداني فتحي ، زميلي في العمل كتابا عن الصوفية . كنا قلّة من العرب نعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب . في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية . ولما كنت عائدا إلى البيت في المساء بدأت أقرأ الكتاب في الأتوبيس . قرأت قليلا إلى أن قال الكاتب أن الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات . يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وإن لم يكن شرطا . تلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة ، يحدث اتصال .

شعرت بالخوف وأغلقت الكتاب .

سألني جاري في الأتوبيس ما هذه اللغة ؟ وعرفت أنه غريب مثل لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحدا . وعندما رددت عليه قال لغة طريفة . معظم الحروف تكتب تحت السطر . قلت له إنني لا أفهم فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاي وإلى الميم والعين والحاء في أواخر الكلمات . أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء . قال ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن

أذهب إلى العمل في الصباح ، وأعود في المساء للبيت . يحدث هذا خمسة أيام في الأسبوع ، يحدث هذا في مدينة أجنبية في الشمال . حين أنزل في الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في عدها طابع الحسن ، بمجرد أن تراق قادمة من بعيد تحوّل وجهها للساحية الأخرى . لا تنظر في وجهي أبدا مهما طال وقوفنا .

وعندما أعود إلى البيت في المساء أفتح التلفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتحول قليلا في الشقة الخالية . أعدّل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف ، أغسل صحنوا ، أكلم نفسي في المرآة قليلا . يتقدم الليل .

وفي معظم الليالي يكلمني في التلفزيون صديقي كمال الذي يسكن في مدينة أخرى . يسألني هل هناك أخبار ؟ أقول ليست هناك أخبار ، فيشكو أحواله قليلا وأشكو أحوالي قليلا ، وأخيرا يتهد ويقول ربما أطلبك غدا .

بعد فترة أنام . غالبا ما يحدث هذا وأنا أقرأ .

معظم الحروف تحت السطر . سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه .

عندما وصلت إلى البيت طلبني كمال في التليفون مبكراً وسألني عن الأخبار . قلت له عن الجولات التي تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر . سكت قليلاً ثم سألني الجو بارد عندكم ؟ قلت نعم ، فقال عندما يسقط الثلج . ثم سألني فجأة ، كيف تتحول الروح أين تذهب ؟ قلت لا أعرف وفي الغالب لن أقرأ الكتاب . قال هل يمكن إذن أن ترسله لي بالبريد ؟ فوعدت أن أفعل ذلك .

في الصباح ذهبت إلى العمل . كنت سريعاً ونشطاً لأقوم البرد ، ولكن في محطة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها . دهشت من نفسي لأنني أهتم بذلك وقلت ملعون أبوها .

كان كتاب الأرواح معي لكي أرسله بالبريد . ولما ركبت الأتوبيس قلت لنفسي انه ربما كانت المسألة عادية وربما يجب أن أقرأ صفحة أو صفحتين لأعرف كيف تتحول الروح وماذا تفعل ولكنني قاومت ذلك . وبينما كنت في الأتوبيس بدأ الثلج فجأة . سقط في البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ثم أصبح غزيراً وكثيفاً وغلف العالم خارج الأتوبيس بستارة متحركة من ثمنه بيضاء بلا نهاية . برغم ذلك نزلت في محطة مكتب البريد . وضعت الكتاب تحت معطفي حتى لا يتبل وجريت حتى المكتب ولكن في خطوات محسوبة لكي لا تنزلق قدمي في الثلج الناعم . وقبل أن أدخل المكتب توقفت لأنفص الثلج عن شعري وعن معطفي . اصطدم بي شخص من الخلف . التفت ، وكانت هي فتاة المحطة . التفت نظراتنا لتوان وتغمتنا في نفس الوقت بالاعتذار ثم تحطنتي واندفعت إلى المكتب . وقفت في طابور قصير أمام شبك تسجيل الرسائل الذي لم يفتح بعد . وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكيتها الصفوية . كان شعرها الأصفر مقصوفاً حتى رقبتها ومفروقاً في الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين ، وكان ذلك وطابع الحسن في خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئاً من الطفولة . وجاء دوري فسلمتها الكتاب . تطلمعت لتوان بدهشة إلى غلافه

بزخرفته المذهبة ثم تجملت ملاحظتها مرة أخرى على عادة أهل البلد حين يعملون . وضعت الكتاب على ميزان وقالت لي عن الثمن . لم تنظر في وجهي .

كان الثلج مازيل غزيراً عندما خرجت . فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملوثة التي كانت تسريبطه بغشاء موحد رقيق . لم تكن معي مظلي فوقفت أحتتمي من الثلج في مدخل مكتب البريد . بدأت أقلق لأنني تأخرت عن موعد العمل ولكن لم يكن هناك ما أستطيع عمله في هذا الجو . جاء عبر الطريق رجل يمشي ووقف إلى جانبي وهو يلهث وراح ينفص الثلج عن ثيابه ، وحين انتهى وضع يديه في جيبه معطفه وأخذ يزفر الهواء دخاناً من فمه وأنفه . كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطاً أسوداً متقوساً وسط الثلج في أسفل الطريق ، فاندفع الرجل ورفع إبهامه لعدة سيارات لكن أحداً لم ينظر إليه . رجع إلى المدخل وقد تكوّم عليه ثلج جديد ثم نظر إلى شيء من الغضب وقال أنت أجنبي ، اليس كذلك ؟ هرزت رأسي فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل ؟ لا يتوقعون حتى مع هذا الثلج ؟ قلت عندما شمس . سألني وما الذي جاء بك إلى هنا ؟ أشرت بإصبعي إلى السماء فضحك .

في المكتب قال لي رئيسي الأجنبي وهو بلوح بيديه «شوية . . شوية» ، وكان يعتقد أن هذا يعني بالعربية أنني جئت متأخراً . قلت أن هناك ظروفاً تحدث . ولكنه كان سعيداً لأنه تكلم بالعربية ولأنني فهمت . سألني عن صحتي ، هل هي جيدة ، فقلت نعم . وعندما قابلت فتحي سألني إن كنت قد قرأت في الكتاب ، قلت لا . هز رأسه في حزن وقال خسارة ، روحك شفافة . ثم دفع سبابته في صدرى وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك . قلت له إن صدرى مثقل بما فيه الكفاية فقال في هذه التربة ينبت البستان . دفعت سبابتي في صدره وقلت يكفى بستان واحد في المكتب ، وانصرف عنه .

في المساء عدت إلى البيت .

كان الثلج على الرصيفين عالياً يمتد بساطاً ناعماً ولا مالا على جانبي الطريق الأسود المغسول ، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثمايين بيضاء متعرجة وينتقط أوراق الأشجار القليلة التي تحتفظ بخضرتها بزهور

الجرى ، ولكن هذا مستحيل مع وجود الثلج على الأرصفة . بالرغم من ذلك كان لابد من النزول ، ففوضت أمرى الى الله ومن قبيل الاحتمال ليست جورين ثقيلين . قررت أن أبداً بالمغسلة فحملت ثيابى فى كيس ونزلت .

كانت تلك المغسلة محلا للخدمة الذاتية وفيها حوالى عشر غسالات . تضع نقودك وثيابك وصابونك فى الماكينة وتنتظر الى أن تنتهى أو تنصرف ثم تعود فى موعد الانتهاء . وفى المحل موطقة واحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون فى أكواب لمن ليس لديه . وعندما دخلت كانت كل الغسالات مشغولة وهناك سيدة عجوز من أهل البلد تجلس منتظرة على كرسي وإلى جوارها كيس ثيابها . جلست أيضا على مقعد خال أنظر ، ولكن تيارا عبيثا كان يتسرب من الفتحة الرقيقة بين ضلعتى الباب الزجاجى فقممت وأخذت أنحوّل بين الغسالات . رحت أنظر إلى عيوبها الزجاجية الدائرية محاولا أن أفهم من طريقة خضّ الثياب ودرجة نظافتها أنها أوشتك أن تفرغ . من مكان سمعت السيدة العجوز تقول بصوت حاد سأخذ أول غسالة تنتهى . لم أنظر إليها وواصلت تجوّل بحثا عن الدفء .

دخلت لفحة من الهواء البارد ودخل معها رجلان افريقيان يحمل أحدهما كيسا مملوا بالثياب والآخر كيسا فارغا . كانا يتكلمان لغتهما ويضحكان . توجهتا إلى إحدى الغسالات وكانت قد توقفت عن العمل بالفعل فأدار أحدهما زرار التجفيف ووقفا ينتظران .

مرة أخرى قالت السيدة العجوز بصوتها الحاد المرتفع سأخذ أول غسالة تنتهى . كانت نحلة طويلة الرقبة ، لها عينان ملونتان خاملتان ، حدقتها دائرتان رماديتان فى جوف كل منها دائرة كستنائية صغيرة . وكان وجهها المرقوق يلحم كأنه مدهون بالزيت .

التفت اليها الافريقى الذى يحمل الكيس الملآن وقال لها بلهجة رقيقة حضرت هنا مع صديقى من قبلك يا مدام . واتفقت مع الأنسة أن أخذ غسالة عندما ينتهى هو . قال هذا وأشار للفتاة التى كانت تجلس الى منضدة صغيرة فهزت رأسها تؤمن على ما قال .

منيرة . كان هناك الدفء الذى يعقب الثلج وسكون . فى البيت لم أفتح التلفزيون . نظرت من النافذة وكان الثلج فى كل مكان ، والسيارات المحاذية للرصيف قبيّا بياض بلا معالم . كان صمت وحزن فجعلت أتأمل حالى .

عندما طلبنى كمال فى التلفزيون قلت له إن الثلج قد وصل فقال لى إن هناك تلجا يغمر روحه . سألته عن السبب فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل فى بنوك هذه البلدة ، وقد تزوج واحدة من البلد طيبة وجيلة ، وحصل على الجنسية منها والناس تحسده لذلك ولكنه تيس جدا . سألته مرة أخرى عن السبب فقال أليس عمل البنوك نوعا من الربا ؟ هناك شيء قلق فى ضميرى . قلت له ألا يحتم وأنى أرسلت له الكتاب فى البريد وإذا كانت روحه شفافة فسببت له بستان فى صدره . ضحك وقال حاررق مرتفعة لأنى تعرضت للبرد وأكلت زبدة الثوم وأظن أن روحى الآن كثيفة . قلت له خذ حبة أسبرين ونم .

فى الصباح لم أذهب إلى العمل .

كان ذلك يوم السبت ، لكننى صحت فى نفس الموعد كأيام العمل وأخذت وأنا فى الفراش أرتب فى ذهنى الأشياء التى سأفعلها . سأشتري خبزاً وأكلا يكفينى بقية أيام الأسبوع . سأخذ ثيابى للمغسلة . فى المساء سأذهب الى السينما . قبل ذلك سأكلم كمال فى التلفزيون لأسأل عن صحته ولأقول له إننى لن أكون فى البيت هذا المساء . وعندما استقر رأيى على ذلك نهضت من الفراش .

نظرتُ من النافذة وكان الثلج كما هو ، لكنه فقد بريقه . ووسط الرصيف كان هناك محر موحل منقوش بأثار الأقدام يشق الثلج المصطب ، وتحت الرصيف كانت أكوام أخرى من ثلج موحل كسحها الكناسون فى الليل من وسط الطريق ، وقدرت من طريقة لبس المارة القليلين مشبههم برؤوس بحية وأيديهم فى جيوب معاطفهم أن البرد شديد .

تدثرت جيدا قبل أن أنزل ولكننى كنت أعرف أنه لا علاج لأهم شيء : الألف والأذنين ، أحيانا أرفع الكوفية حتى أنقى لكننى أشعر باختناق وأشعر أيضا بالبرد فى قفقى . فى الظروف العادية يفيد المشى السريع أو

خرجت من المغسلة ، ومضت مدة قبل أن أشعر بالبرد وأضطر إلى ربط الكوفية حول أنفى .

وفى المتجر بينما كنت أجمع علب الصلصة والشاى والسكر قابلت فتاة مكتب البريد . كانت تدفع أمامها عربة فيها باقة ورد وعلب صابون وخضروات . ولما التقينا تطلمعت إلى وعلى فمها ابتسامة مترددة ، فادرت وجهى .

فى البيت طلبت كمال فى التليفون . سألته عن صحته فقال أن الحرارة هبطت ولكنه مازال يشعر بدوار . سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الآن وسيعيده إلى بعد أن يقرأه . قلت له إننى لا أحتاج إلى الكتاب ولا إلى أى أرواح طيبة أو شريرة ويكفى أشرار البشر . حكيت له ما دار فى المغسلة ، وكنت متفعلا ببعض الشيء لكنه ردّ بهدوء وقال ما أهمية ذلك ؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكننى لا أهتم بذلك أبداً . اعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا اعتبر أن هناك بشرا . هذا هو الحل المثالى معهم وليست هذه هى المشكلة . قلت له إذن ما هى المشكلة ؟ فقال نحن . المشكلة فى داخلنا لكنى لا أعرفها . أبحث عنها طول الوقت لكنى لا أعرفها . هل تعرف تفسير الأحلام ؟ قلت أجرب . قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأناى كنت أتوسط عنده للمصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة . قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية . فقال لى بشىء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ ؟ ماذا تفهم منه ؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئا . قلت له ماذا كنت تفعل قبل الحلم ؟ قال كنت أقرن على الآلة الكاتبة الافرنجية . قلت هل يلزم هذا لمملك ؟ قال لا ، ولكنه شيء مفيد . قلت له إننى لا أستطيع أن أفسر الحلم فقال لا يهم ، هل عندك أخبار ؟ قلت لا .

فى المساء ذهبت إلى السينما . كان الفيلم لا ترفائيات . وقفت فى المدخل أنتظر خروج الحفلة وأحتمى بدفء الزحام . كنت أفرج على صور الفيلم ، أرى كيف تصوّر المخرج عادة الكاميليا . وكانت كما أحلم بها نعمة ،

وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنى هذا ؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتى من يأخذ دورى ، وزنجى أيضا ؟

احمرت عينا الأفريقى وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض :
- ماذا تقصدين بذلك ؟

تراجعت خطوة وقالت - فى هذا البلد نحن نحترم النظام ، لسنا كالبلاذ التى ... قاطعها وهو ما يزال يقترب منها - لا يعنى نظامك ولا بملك ، ماذا قلت ؟

تراجعت خطوة أخرى وهى تقول - ماذا قلت ؟ ألت بالفعل زنجيا ؟

قال وقد أصبح وجهه فى وجهها - نعم وأنا فخور بذلك فقولى ماذا تقصدين ؟ قالت لك الأنسة إننى جئت قبلك فما دخل زنجيتى بذلك ؟ قولى ماذا تقصدين . جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع - لا شيء .

فجأة مال الإفريقى بجذعه إلى الخلف وأخذ يهقه وهو يقول - إذن فأنت لا تفصلك الأدب وحده ولكن الشجاعة أيضا . الأدب والشجاعة ...

جذبه صديقه من يده وهو ما يزال يهقه وأخذ مرة أخرى يتكلمان ويضحكان ، فانفجرت العجوز بكلمة لا أحد

- وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الفسالة ؟ قال الإفريقى الذى كان يجمع ثيابه من الفسالة ويضعها فى كيسه متظاهرا إنه يكره - يا للأسف ... سأحزن جدا لذلك .

نظرت السيدة للفتاة التى تجلس خلف المنضدة وقالت لها - أرايت ؟

قالت الفتاة وهى تتطلع للسقف - لا شأن لى بذلك التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه لم نجد سوى فادارت وجهها نحو الباب الزجاجى وهى تتمتم وتمز رأسها - ماذا جرى لهذا البلد ؟ ماذا جرى لهذا البلد ؟

بعد أن انتهت من غسل ثيابى ، خرجت متجهها إلى المتجر لأشتري أشياء الأسبوع . كان وجهى ملتها عندما

جيلة ، ذات عيتين سوداوين واسميتين . سمعت صوتا من خلفي هل تسمع ؟ التفتُ وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدّها . كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمع أن تشعل لي السيجارة ، كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية الرقبة ويظنوننا ويذا وجهها الخالي من المساحيق متوردا جدا ومزتكّا . كانت طفلة أكثر من أي وقت ويذا لي غريبا أنها تمسك سيجارة . ابتسمت لها وأنا أخرج الولاة فقالت يبدو أننا نلتقي في كل مكان . قلت المدينة صغيرة . قالت إسمي أن مسارى . قلت لها عن اسمي . ابتسمت وهي تمحرك السيجارة بين أصابعها ، بسرعة وقالت قررت أن أواجهك . قلت لها بدشة هل نحن في حرب ؟ فقالت لا ، لا يتم . هل ستدخل الفيلم ؟ قلت نعم . قالت تحب لا ترفياتا ؟ قلت اعتدت أن أسمعها في أوبرا القاهرة . سألت في القاهرة أوبرا ؟ قلت كان . استمرت تحرك السيجارة بين أصابعها في عصبية ثم قالت هل لديك مانع أن نتكلم قليلا بعد الفيلم ؟ قلت ساكون هنا .

ابتسمت هي أيضا وقالت - كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء . لم أعود أن أتكلم إلى الأجانب . ثم أضافت بسرعة أقصد الأشخاص الذين لا أعرفهم .

ضحكت ضحكة صغيرة وقلت - أنا لست خجلا لأنى أجنبي .

فانحنت على كوب الشاي وقد احمر وجهها وقالت - بالطبع . بالطبع . ولماذا نخجل ؟ ثم رفعت رأسها ونظرت إلى وازداد وجهها احمرارا وهي تقول - أرجوك ألا تسيء فهمي . كان أبي قسا پروتستانيا وقد علمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح . أنا . . أنا لست كالآخرين .

قلت - هذا واضح . ولكن ألا نعتين قليلا لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي ، ورجل ملون أيضا ؟

قالت وهي مازالت تثبت عينيها الزرقاوين في وجهي : - مطلقا . ثم أضافت بصوت خافت - وهذا ما يثير .

- ما هو ؟
- شيء يحدث . لا أستطيع أن أصفه . ربما تستطيع أن تساعدني .

سكتُ وبدأت أرشف الشاي منتظرا أن تواصل الحديث ولكنها توقفت عن الكلام أيضا وبدأت تشرب الشاي في صمت وهي تثبت نظرتها في المنضدة التي تفصل بيننا .

ثم قالت فجأة بصوت خفيض وكأنها تبذل جهدا للكلام - أرجوك إن شئت أن تحدثني عن نفسك . من أنت ؟ من أين ؟ أنا كما ترى من هذا البلد . أصعل في مكتب البريد . مات أبي وأعيش مع أمي . أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة . فمن أنت ؟ ماذا تعمل هنا ؟

قلت لها من أنا وماذا أعمل هنا .
قالت - وذلك الكتاب الذي أرسلته من عندى بالبريد . ذلك الكتاب ذو الغلاف المزخرف ، ما هو ؟

قلت - أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين .
وعلى البرد فسألته - هل تقصدين مكانا محددًا ؟
قالت - لا .
فجلستنا في أقرب مقهى .
كنا نجلس متقابلين إلى منضدة صغيرة وأمامنا كوبا

بعد الفيلم كانت موسيقى فيردى تملأ ذلك الحزن الرقيق الذي عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذي يعاودني كلما شاهدت نفسها . وكانت مع أن ماري إحدى صديقاتها عندما خرجت من الفيلم . عرفتي بها فتطلعت إلى بفضل ثم صافحتني وانصرفت . سرنا في الطريق البارد الذي كاد يصبح خاليا بعد أن تفرق الخارجون من الفيلم . وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني .

قالت تبدو حزينا .
قلت نعم
فقال وأنا أيضا . تذكرت بيتنا من الشعر يقولوه هاملت من الممثل الذي يبيكي على مأساة بطلته ، من تكون له ومن يكون لها حتى يبيكي عليها ؟ ثم راحت تمز رأسها وتقول : من تكون غادة الكاميليا لنا ومن تكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن ؟

قلت - أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين .
وعلى البرد فسألته - هل تقصدين مكانا محددًا ؟
قالت - لا .
فجلستنا في أقرب مقهى .
كنا نجلس متقابلين إلى منضدة صغيرة وأمامنا كوبا

- كتاب عن الصوفية . صعب أن أشرح لك . أناس يعتقدون أن القلب هو الذى يفهم لا العقل . يمرنون أرواحهم لكي تصفو قلوبهم .
- مثل الربان ؟
- ليس تماما . ولكنى فى الواقع لا أستطيع أن أشرح . لم أقرأ كتبهم ولا أفهمهم كثيرا .
- وأنت ما هى أفكارك ؟
- سكت .

استأنفت هى الكلام وقالت - فى وقت من الأوقات تميت أن اعتنق الكاثوليكية وأن أصبح راهبة . أحببت أيضا القديس فرانسوا الأسيسى الذى كان يحب الفقراء والمرضى . فى الواقع أنى احتفظ بصورته فى غرفى رغم أن أمى لا تحب ذلك .

ثم رجعت للخلف فجأة وقالت - هذا العالم يمرضى . لا فائدة ، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة . نفس الغباء فى كل العصور . نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التمساة . فكرت أيضا أن أذهب إلى إفريقيا ، ربما أساعد إنسانا واحدا ، فكرت . .

توقفت فجأة عن الكلام .

طفرت حيات من العرق فى جبينها ، فمسحتها يدها ووضعت يدها على عينها وقالت وهى مغمضة العينين - معذرة . أشعر أن ضابقتك . رأيت وجهك يتغير عندما سألتك ما هى أفكارك فأرجوك أن تسامحنى ، لا أريد أن أنطفئ عليك .

قلت - لا أهمية لذلك . فى الواقع كانت عندي أفكار فيها مضى ، لكنى الآن نسبتها . فى بلدى لم يكن أحد يحتاج إليها فقررت أن أنساها نسيت أشياء كثيرة . ولكنك قلت لاني يمكن أن أساعدك ، كيف يمكن أن أساعدك ؟ وقلت إن شيئا عنى يثيرك ، ما هو ؟ رفعت يدها من على عينها وظلت تنظر الى فترة ودموشها تختلج ثم قالت بلهجة عادية . هذا الشيء هو أنى أراك كثيرا جدا . فى كل يوم تقريبا مرة ومرتين . قلت لها - وما الغريب فى ذلك ؟ ما الغريب إذا كنا نساكن فى نفس الحى ونركب نفس الأتوبيس فى نفس الموعد ؟

قالت باللهجة العادية ذاتها - لا شيء . غير أننى أراك أيضا عندما لا أراك . أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود

وعندما أرفع عيني أجد لها هناك . أحيانا أنفيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكنى أكاد ألمسك .

قلت وأنا أحاول أن ابتسم - ربما كنت غيبينى ؟

فقلت دون أن تتبسم - لا .

ثم حولت عينها وقالت - سامحنى . فى الواقع أنى أكرهك .

ثم نظرت لى . كان وجهها عمتنا ، وعيناها عميرين وقد غادر ملامحها كل جمال . تطلعت الى عينها . وكانت بالفعل تكرهنى .

(٢)

فى الأسبوع التالى أيضا ذهبت إلى العمل وعدت إلى البيت . هبط نلج جديد واشتد البرد .

ذهبت مرة الى فتحى فى مكتبه وقلت له: هذه الحياة تحيرنى فأرجوك أن تعلمنى شيئا . قال كيف أعلمك وأنا لا أعلم ؟ افعل مثل . دع روحك تفتح يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التى لا حد لجمالها .

قلت له هذا الكلام يغيبنى ولا يعزبنى . أريد شيئا محمدا . كيف وصلت أنت إلى هذا التوازن والسلام ؟ قال الغيت لإرادتى وسلمتها لصاحب الأمر . ولم يكن ممكنا أن نواصل الحديث .

كلمنى كمال فى التليفون عدة مرات . لم يذكر شيئا عن الكتاب لكنه قال لى ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك . وفى هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال . كان هناك شيء يتكرر بكثرة فى أحلامه : أنه يتعلم عزف الكمان . فى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت وكانت جميع الصيديات مغلفة فأراد أن يعتمر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء ، وهكذا .

وفى نهاية الأسبوع دعتنى آن مارى الى بيتها لتردلى دعوة

نصعد السلم غمضت باعتذار لأنه ليس هناك مصعد وهي تسكن في الدور الثالث . فتحت الباب بفتاحها وفي مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء ، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمي وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة . كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعنى بها . كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وهراء ووردية . وعلى جانبي الصالة كان هناك دولابان خشبيان بصفك زجاجية لها ستائر من الدانتيللا ، ويزدهجان بالكتب . ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة . قالت آن ماري هذه أمي ، ثم تقدمت منها وقبلتها في جبينها وقالت بصوت عال هذا هو . هزت أمها رأسها وابتمت وقالت صباح الخير يا سيدي . فقلت صباح الخير . قالت آن ماري ارفع صوتك إنها لا تسمع جيدا . جلست على كرسي بجوارها وظللت ساكتا بينما كانت هي تحني رأسها وتتطلع إلى منبثة بعيني الزرقاوين الصافيتين اللتين ورتبها آن ماري . تطلعت إلى طويلا من خلف العدستين الكبيرتين المتزلقتين على أنفها ، ثم قالت من افريقيا ؟ هزرت رأسي فأشارت بيدها إلى قناعتين سوداوين مرشوفين في الحائط يتوسطهما صليب خشبي وقالت أحب النحت الإفريقي . ضمت أصابعها البيضاء المتفحضة وأخذت تمز قبضتها وهي تقول فيه القوة ، ثم فتحت راحتها وحركت يدها حركة متموجة وقالت وفيه أيضا رشاقة ونعومة . ثم قالت من أين في افريقيا ؟ قلت بصوت مرتفع أنا من مصر . رفعت حاجبها مندهشة قليلا وقالت مصر ؟ تميت دائما أن أزورها . ذهب زوجي إلى مصر في سنة . . . في سنة ، لا أذكر . لم تكن قد تزوجنا بعد ولكني مازلت محتفظة بالصور . اعتمدت بيدها على المائدة وهمت بالتلوهوس ولكنها توقفت لحظة وقالت أذكر أن زوجي قال لي إنهم في مصر يجيدون السحر . قلت بدشة السحر ؟ فهزت رأسها ، قلت وأنا أحاول أن أضحك ، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى . فقالت وهي مازال تعتمد يديها على المائدة شاهد زوجي أشياء ، فقلت ربما . نهضت من مكانها بصعوبة وفي هذه اللحظة عادت آن ماري تحمل ثلاثة أكواب من الشاي على

الشاى كما قالت . كنا قد التقينا في الصباح عدة مرات على محطة الاتوبيس وتبادلنا الحديث . طلبت مني أن أغفر لها صراحتها في ذلك اليوم . طلبت مني أن أنظر للمسألة على أنها تعان من أزمة نفسية لا علاقة لها بي . والواقع أنها كانت تحب واحد من مواطنيها ولكنه تركها منذ شهر . سافر إلى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج ومن هناك بعث إليها اعتذارا . قالت أنه كان يمكن ألا يعدها بالزواج وأنها كانت ستحبه وتبقى معه رغم ذلك . ولكن أن يعدا لم يرغمه عليه أحد ثم ينكته فهذا في الواقع هو ما يمرضها . وهي تكاد تكون سعيدة لأنها تخلصت من شخص بهذه الأخلاق في الوقت المناسب . ثم تكلمت عني . قالت إنها تحاول أن تنظر للمسألة بمنتهى الموضوعية . كأنها تكلمت عني أو عنها ولكن عن بشر آخرين ، وترجون أن أساعها . هل تكرهني لأنها رأتني في هذه الظروف ؟ هل أذكرها بذلك الشخص الآخر الذي أصبحت الآن تكرهها ؟ ولماذا ؟ هل لأن في شيئا يشبهه ؟ ما هو ؟ هل لأنه سافر للخارج مثلا ؟ هي تعرف أن المسألة معقدة جدا وستفهم تماما إذا رفضت أن أساعدها بل وستعترضني وتشكرني لأنني وافقت أن أستمع إليها . أما إن شئت أن أساعدها فسيكون هذا كرما بالغا مني وستقدر لي هذا الجميل .

في نهاية الأسبوع التقينا على محطة الاتوبيس . كانت سحب داكنة تغطي السماء وتجعل النهار معنا وكان الثلج راكدا على الأرصفة وشرفات البيوت . وجاءت آن ماري في الموعد ترتدى كالعادة بنطلونها وجاكته بيضاء من الصوف تضع يديها في جيبيها ، وتربط كوفية حول رقبته . لم أرها أبدا تلبس معطفا أو فستانا . وبدت وهي تتقدم مني بخطواتها المترددة تحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب .

قادتني إلى بيتها تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول كثيرا ما مررت أمامها في الصيف ووقفت أتأمل شرفاتها الرقيقة وهي موشاة بزهر أخضر وزهور هراء كبيرة . الآن كانت الشرفات عارية وقد تكومت نقاط من الثلج على الأجزاء المحدبة من قضبان الحديد المقوس المتوازية .

لم نكد نقول شيئا حتى وصلنا إلى شقتها ، ولكنها ونحن

الحزينة أنك بالأمس حلمت بك ؟

هزت رأسها وقالت أول من أمس أيضا حلمت بك .
حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلى
بغضبي وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جثت أنت
فاحتضنك الصقر بجناحيه . صحوت من النوم وكنت
أبكي .

لم أضحك ونكست رأسي .

قالت جهلوه - ماذا تفعل لكي يحدث هذا ؟

رفعت رأسي بدهشة وأنا أكرر السؤال ماذا أفعل لكي
يحدث هذا ؟

- نعم

- أنت تمنين هذا السؤال ؟ تعتقدين أنني يمكن أن
أفعل شيئا يجعلك تحلمين بي ؟

ضحكت أن ماري بعصبية ومدت يدها إلى فأخذت
كوب الشاي الفارغ ثم قامت وخرجت ؟

خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز .

أخذ يطير متخطيا بين الفصون وهو يبحث عن غصن
لا يغمره الثلج ، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدى
وراح ينفضها ثم أنكمش .

رجعت أن ماري وأغلقت باب الغرفة وقفت بجانبى ثم
قالت فيم تفكر ؟

- لو قلت لك ستضحكين .

- إذن أرجوك قل . أتمنى أن أضحك .

- يجزئني أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس .
ويجزئني أن يكره الناس في العالم كله الغراب مع أنني لم
أسمع أنه أذى انسانا .

- تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا . ألا تنهم بأمرنا
نحن البشر من لحم ودم ؟

- كفتت عن ذلك منذ زمن .

- أما أنا فيحزني أن تهتم في هذا العالم الرقة
والحاسية وأن يتسمثر الشر . يجزئني أن تموت غادة

صينية وقالت بصوت مرتفع يكفى هذا يا ماما . فقالت
أما بنوع من الاحتجاج ولكني أريد أن يرى هذا السيد
الصور . وسارت ببطء بحية الظهر إلى أحد الدواليب
وفتحته . قالت أن ماري باعتذار وهي تضع أكواب الشاي
على المائدة إنها لا تخرج كثيرا وعندما ترى أحدا لا تكف
عن الكلام . فقلت لا يضايقي هذا . وكانت أمها الآن
تكلم نفسها وتقول أين ذهب ؟ أين يمكن أن يكون قد
ذهب ؟ كان دائما هنا .

حملت أن ماري كوب الشاي الموضوع في حامل معدني
وقالت تعالى . لنذهب إلى غرفتي . فحملت كسوى
وتبعتهما .

كانت غرفتها صغيرة ومرتب ، أثاثها حديث وبسيط
على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب
كثيرة . وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من
الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة . وعلى الحائط
كانت صورة القديس فرانسوا برأسه الحليق في الوسط .
وكان اللون الأبيض في كل مكان ، المفارش وغطاء السرير
ومتائر النافذة الدانتيل . وحين فتحت أن ماري ستارة
النافذة ظهرت في الخارج شجرة أرز تكون الثلج على
غصونها العريضة الخضراء التي تشبه كفوفا مبسطة ، ومن
حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد .
جلست أن ماري على كرسي صغير بجانب النافذة
ووضعت راحتيها بين ركبتيها المضمومتين وأخذت تنطلع
للخارج .

قلت لها وكنت ما أزال واقفا عند باب الغرفة وكوب
الشاي في يدي ، المنظر جميل من نافذتك . تنطلعت إلى
مبتسمة وقالت شكرا ، لم لا تجلس ؟ وأشارت إلى مقعد
مستدير بدون مسند أمام امرأة صغيرة ، جلست تكاد ركبتي
تصلطم بركبتها ورحنا تنطلع من النافذة ونحن نرشف
الشاي .

قالت دون أن تنظر في وجهي بالأمس حلمت بك .

قلت أنا أسف ، ثم ضحكت .

قالت وهي تسدد إلى نظرة ثابتة لماذا أنت أسف ولماذا
تضحك ؟

ما الذي يمكن أن أقوله عندما تجبريني بهذه اللهجة

الكاميليا لأنها أحببت وضحت ولكن يمزني أيضا أن أعلم أن في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى لا يجدون دواء ، وإذا وجدوا الدواء فإن الموت يحطفهم دون مبرر . يمزني الموت بصفة خاصة .

- وكل ذلك كان يمزني ذات يوم وغيره كثير . .

- ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله ؟

- لا أذكر بالضبط . ربما منذ جئت الى هنا . ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي هنا .

- وإذن فانت الآن بم تبشر ، بالقائه ، بالعدم ؟

- ولا حتى بهذا .

ظلت تتطلع فترة من النافذة في صمت ، ثم قالت بلهجة مختلفة وهي تشير إلى شجرة الأرز

- أظن هذه الشجرة في بلدكم ؟

- فقلت - لا ، ولكن في ناحيتنا .

قالت - بعد اذنك . يتبعني نور النهار الكاوي الذى يشبه الليل . أفضل الكهرباء .

ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة ، لكنها ظلت تقف بجانبى ووجهها الى النافذة ثم قالت بصوت خافت .

- هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتى ؟

مددت يدي وأمسكت يدها القريبة منى . كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتى . انحنت وركعت على ركبتيها بحيث أصبحت تواجهنى وقالت بصوت خافت - من أنت ؟ وما معنى هذه الأحلام ؟ ولماذا تلازمى ؟

قلت - من أنت ولماذا ظهرت في حياتى وماذا تريد منى ؟

اقتربت منى وهى تزحف على ركبتيها ثم قبلتنى في جبينى . كانت شفتاها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها ليتنى أستطيع أن أساعدك . ليتنى أستطيع أن أساعد نفسى .

ولكنها فجأة وبحركة سريعة جدا وهى مازال راكعة أمامى خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها

ودفعت نفسها في صدرى وهى تحيطى بذراعى متشجنين وقالت - هيا ، ان كان هذا هو ما تريد فهيا . ها هو السرير .

أبعدت ذراعيها عنى بقوة وخرج صوت غثقا وأنا أقول ، لا ، ليس هذا هو ما أريد ربما تكونين جميلة . أنت بالفعل جميلة ، ولكنى لم أرك أبداً أكثر من طفلة .

ثم قمت والتقطت بلوزتها الساقطة على الأرض وأعطيتها لها .

تناولتها من يدي وقامت فجلست على طرف السرير ثم كومتها وأخفت فيها وجهها وأخذت تبكى بعنف وجسمها كنه يرتعش وهى تردد - إذن قل لى . قل لى أرجوك ماذا تريد ؟ ماذا تريد ؟

- ما أريده مستحيل .

- ما هو ؟

- أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة .

- وما شأنى أنا بذلك ؟ لماذا أتعذب أنا ؟

وكيف أفهم أنا ؟ ما الذى أستطيعه ؟ قولى لى وسأفعله . أتحين أن أترك هذا الحى ؟ هذه البلدة ؟

- هل سيساعدنى ذلك ؟

- وكيف أعرف ؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى ، فمن أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمال بلوزتها ثم لبستها ببطء وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض - الآن فهمت كل شيء . نعم الآن أرى كل شيء ، ولكن ما أشد هذا الحزن .

- ماذا فهمت ؟

قالت بنفس الصوت الخفيض - هذا سرى .

ثم مدت يدها وهى مازال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة .

هذه الدنيا ، قال لى طبيبك أنت ولكن لا تقاوم . قلت له ليس هذا هو الكلام الذى يساعدنى فهز رأسه فى حزن .

استدعانى رئيسى فى العمل أيضا وقال فى نفس الشيء . قال لى إن صحى «بسيطة تمام» ، ثم إنه يمنع فى اعطاه الاجازات هذه الأيام بسبب ضغط العمل ، ولكنه لن يرفض إذا طلبت لأنه لا يريد أن يفرط فى . شكرته وقلت له إننى لا أحتاج إلى اجازة .

اتصل بى كمال مرة فى منتصف الاسبوع وقال إنه يطلبنى كثيرا ولا يجدى فإين أذهب فى المساء . قلت أخرج وأمشى . قال فى هذا البرد . قلت نعم .

لم تظهر آن مارى على محطة الايوبس فى أى صباح . ذهبت مرة إلى مكتب البريد قبل أن أتوجه إلى العمل ، ولكنها لم تكن هناك أيضا .

وحلمت بها ذات ليلة وكانت فى الحلم طوبلة الشعر تهرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكان شيئا يطاردها . وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشيء من الخوف .

قرب نهاية الاسبوع اتصل بى كمال فى التليفون وكان منفعلًا . قال انه فعلها أخيرا واستراح . قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه الصداع ، الارق ، الكوابيس ، نوبات البكاء كلها ترجع إلى موجات الكهرباء ولكنه كان مخطئا . سأله أية كهرباء ، فقال الا تعرف إنه فى هذا البلد توجد أعاصير كهربائية فى أيام معينة تؤثر على المخ ؟ قلت له إننى لم أسمع بذلك ، فقال هذه حقيقة معروفة الا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة ؟ قلت له إننى مندهش لأننى أراهم مع ذلك أذكياه فى تدبير أمورهم ، ناجحين فى أعمالهم ، أثرياء وصحتهم جيدة . فهل تصيب هذه الكهرباء أزله معينة من المخ وتترك أجزاء أخرى ؟ هل تصيب أناسا وتترك آخرين ؟ قال لى كمال وهو مايزال منفعلًا أنت تنظر إلى الأمور من السطح كل هذه الأشياء لعب من الكرتون . البيوت العالية والمصانع المائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور . كل هذه لعب من الكرتون لا تتحد سوى الأطفال . أنظر إلى الداخل ولن نحمد سوى خرائب . أنظر لمن يكلمون أنفسهم فى الطرقات . لمن

تطلعت إلى وقالت - أرجوك أن تسامحنى .

. ثم حاولت أن تتبسم وهى تقول - فى كل مرة أقابلك أضطر أن أعترضك . ولكن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن .

كانت عيناها محفقتين ولكن وجهها كان شاحبا جدا . وعندما خرجنا من الغرفة كانت أمها تجلس فى مكانها إلى المائدة وهى تقلب فى اليوم سميك الأوراق ولما رأتنى قالت بلهفة تعالى يا سيد ، وجدت الصور .

توجهت نحوها . كانت صورا قديمة . تلك الصور المائئة التى يبدو فيها الداكن بنيا والفاتح رماديا . كانت لمعد الكرنك والدبير البحرى والأهرامات ولكنها أشارت إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جل يترك على الأرض أمام الحرم . كان الرجل مستدير الوجه يلبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يتبسم . وأمامه يقف عسكرا يحقود الجمل رجل يلبس جلبابا يبدو فزاعة النحيل من كم جلبابه الواسع . تطلعت إليه وإلى شاربته الذى يعلو قمه الواسع . إلى وجهه المقلب الحزين . كان يشبه أبى .

قلت للعجوز - هل أخذ هذه الصورة ؟

رفعت رأسها إلى وقالت وهى تثبت نظرتها فى وجهى دون أن تتبسم .

- أنا أفهمك أنهمك تماما .

ثم أغلقت الباب فجأة وقالت - معذرة . لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة ؟

وكانت آن مارى تقف هناك ، شاردة ، لا تتابع حديثنا ، تعتمد بيدها الى المائدة .

(٣)

فى الاسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف . وظلت الغيوم فى السماء وظل نور النهار ضعيفا .

وفى هذا الاسبوع قال لى فتحى يعلق لى إننى ازداد نحولا يوم بعد يوم وأننى يجب أن أرى طبيبا . قلت له أنه يستطيع أن يساعدنى أفضل من أى طبيب لو شرح لى كيف أفهم

يحلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة . أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية . ما الذى يرغمننا على ذلك ؟ هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنا في جلودنا ، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقى والفرح الحقيقى ، فلماذا لا أفتح عيني . لماذا لا أفعل مثله . لماذا لا أقرأ الكتاب ؟

سألته ماذا سيفعل الآن فقال إنه استقال من البنك وإنه ينوى أن يعود الى مصر وينصحني أن أعود معه . نبني بيتا في مكان ما في الصحراء . خلفنا الحلاء وأماننا البحر ووفوقنا السماء . نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدينويين الذين لم يعرفوا نصيح العقل المجرب ولا براءة العمر المبكر . نعيش ما بقى من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوى .

شكرته وقلت له اننى أتمنى له السعادة التى يريدها واننى سأفكر .

لم أتم جيدا في تلك الليلة وفكرت كثيرا في آن مارى . في الصباح نزلت مبكرا قبل موعد العمل وتوجهت إلى بيتها . كان الصباح قد بدأ لكن الشوارع كانت دامية وأنوار الطريق ماتزال مضاءة .

ربت كيف سأعتمد للذهاب في هذا الموعد المبكر . بحثت عنها في مكتب البريد ولم أستطع الاhtداء الى رقم التليفون في الدليل فبحثت لمجرد أن أطمئن عليها . ولم أكن أعرف إن كان هذا السلوك يعد خارجا أم مقبولا في نظر أهل البلدة .

ضربت الجرس مرة . لم يرد أحد .

هل يجتمل أن تكون قد خرجت في مثل هذا الوقت المبكر ؟ سافرت مع أمها بعيدا ؟ ما الذى يمكن أن يكون قد حدث ؟

خرج رجل من شقة مجاورة يجعل في يده حقيبة . تطلع إلى بفضول ثم أدار المفتاح في باب الشقة وتوجه إلى السلم ، لكنه لما رأى أضغط الجرس مرة أخرى استدأر وعاد إلى : قال - أعتقد أن أحدا لن يفتح لك . منذ ماتت الآسنة والمدام مريضة . .

الآنسة ؟ من ؟ كيف ؟

قال الرجل - ألا تعرف ؟ ربما كان يجب ألا أقول لك ، ولكن مادمت ستقابل المدام فربما يحسن . .

قلت مرة أخرى - آن مارى ؟ كيف ؟

قال في حزن - الآنسة أنهت حياتها . من شرفة البيت . في قلب الليل . كنا . . . ولكن في تلك اللحظة فتح الباب . فتحت السيدة العجوز بثياب النوم ، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحينتين شال أسود .

ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف .

قالت - هل جئت الآن من أجل أنا يا سيد ؟ هل جاء دورى أيضا ؟

ثم أمسكت مقبض الباب وتهاوت على الأرض فرمى الرجل حقيقته وأسرع إليها ، وعدوت أنا ، عدوت على السلم وعدوت في الشارع وعدوت في المدينة .

لم أذهب للبيت ، لم أذهب للعمل ، لم أذهب لمكان . ولكنى في المساء كنت في الفراش .

هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح ؟ وهل كان صقرا أم حلما ذلك الذى رأيت ؟ مددت يدي . كنت أسمع الخفيف ومددت يدي . انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولى . ومددت يدي . كنت أبكى دون صوت ولا دموع ولكنى مددت يدي .

القاهرة : بهاء طاهر

سعيد الكفراوي | القمر في ظل النبع

«الأرض جامده والسماء بعيدة»

(جدة)

قال الأب العجوز ، وكان وجهه مفضنا ، وحزينا :
.. لنذهب .

نظرت في عينيه الأم ، وكانت أيضا شيخوخة همة ،
ضئيلة الجسم حتى يمكن صبرها ببطرحتها السوداء
القديمة :

- نعم لنذهب حيث المقابر .

دفعت هي الأم بابا كالخفا فأن أنينا رفيقا انداح في ظلمة
قاعة (المعاش) التي انفتحت أمامها نوم في جنباتها ظلمة ،
بينما ثم ضوء ينفذ من ثقب بالشباك راسيا دائرة من النور
تبدد ظلمة الزمن الراكد داخل القاعة .

القرن القديم يحتم وسط القاعة جل بارك ، بفروته
الترابية وروائع حية أواني اللين تفوح مألوفة وحيمة .
مصطبة يأخذها الجدار في حضنه في عناق قديم ودود ،
يستقر فوقها صندوق خشبي له ألوان كالخوخة ومسوحة .
عليه غطاء من خشب أبيض له ألوان كالحلوت كلفت بفعل
الزمن ، ومسحتها يد الأيام ، عليه رسم لمحمل ، وطريق
مقطوع بحر غائر ، في مكانه منذ عرس الأم ، متزويجا في

الركن ، كلما امتدت له يد أتت أيام الحنين المنتهية .

خطت الأم داخل (بحرية) القاعة وهمست لنفسها :
- سبحان من له الدوام .

دفعت نسمة مفاجئة الباب فأن أنينا حزينا وراوح
مكانه .

فرشت على الأرض - ويجوار الصندوق - منديل
الأب المخطط . مدت يدها ناحلة الأصابع ، ورفعت
غطاء الصندوق ، فهبط شعاع الشباك داخله ، دائرة حية
من النور تتماوج بها آلاف الحيات . زكمت أنفها رائحة
الزمن القديم وتسارعت دقات قلبها . تناولت من قاع
الصندوق «كمكيات» و «عذين» برتقال ، وفطيرة مازال
سائحة .

قالت أيضا :

- رحمة ونور على أرواح المسلمين .

نهضت وسحبت من تحت المخذلة الكساحية اللون
والمفروشة على سطح (الفرن) شمعتين . صرّت الشمعتين
والبرتقال والفطيرة ، بمندبل الأب المخطط ، وعقدت
أطرافه ، وحدقت في الظلام حيث أخيلة كثيرة تذهب
وتجىء أمام عينيه الكليلتين .

بكت عندما اصطدمت يدها بقماشات بستها المطوية داخل الصندوق .

كأنما في لحظة زمن ، فجائية ، انطفأ الشعاع ، كأنما شيء قد حجز ضوءه ، وكانت على حافة (الفرن) عروس تجلس بصفيرتيها المسترسلتين وصدرها الناهد ، كأنما الأم في لحظة الزمن الفجائية هذه قد أحست بأنفاس بنتها ، وتأكدت مشاعرها أن روح البنت لم تبحر الدار بعد . لم تخف الأم ، واستندارت إلى حيث الطيف ، هو الشعاع لم يزل ، والأم وسط (قاعة) المعاش شاردة .

خيط الأب المعجوز الباب بعقفة عصاه ذات البزوز النائثة ، المقطوعة من ذكر الثوت القابع على حافة سكة المقبرة . خرجت الأم من شرودها ، وفتحت الباب ، وحدقت في عقفة العصا ذات البزوز .

قال لامراته :

- لنذهبن .

جففت دموعها بذيل طرحتها بينما يدها الأخرى تقبض عقدة المنديل الذي يسقط حتى ركبته .

قالت :

- نعم لنذهبن .

كان بعد العصر شققا ، وكان مرجبا أخضر وبحرا صغيرا ، وطيرا في الفضاء مغتربا ينوح في سماء الله العالية ، أرواحا هائمة ، يضرب الفضاء بأجنحته ناحية المغارب وسط كومة من سحب دخانية تسبح بجو نكسوه برودة خفيفة . الهواء لم ينم بعد يسفح أوراق الشجر فيأني الخفيف كالسر ، كاللغة الملهمة . تتعدد عنها البيوت يظلم خطوهما ، بينما يتسمع الأب دبة العصا ذات العقفة ، وذات البزوز ، على تراب الأرض ، الذي هو تراب المقبرة .

الطريق إلى المقبرة طويل مسكون بالأسى والبلد تنهيا للدخول في الليل . كانوا أناسا كثيرين يمودون ، وكانت الأم والأب يرون الأسبته وقد فرغت من رحمتها والبقية في حياتك ياخاله تلقى الكلمات ، ويحث الخطو ، ولا ينهزم الزمن . مصارف المياه ذات المياه الخضراء الراققة مغمومة بأخيلة الزرع . يندفع على الشط الآخر قط أسود

العيتين ، بموه بصوته المستفز . أطفال كثيرون في صفوف يعمدون مع أول المساء ، وقد حشى كل منهم (سيالته) برزق رحمة الحميس المعتادة ، تظهر سيقانهم الرفيعة من تحت أثوابهم فروعا صغيرة لأشجار جافة .

ثم ولد صغير وحده . على التل وحده . ذلك التل الرمل المواجه للمقبرة حيث ورثه الزمن ، وحيث ورثوه هم . الولد الصغير ينظر كرة النار التي تعبر النهر ، وتغيب عند شبك النبی ، وترسل الليل كفنا للبيوت المنتظرة . دؤم الهواء الذي يشتد عوده ، والذي لم ينم بعد ، وعفرت سكة السروح ، واهتز ماء المصارف برعشة مفاجئة .

سألت الأم الصبي : لماذا يقف وحده على التل ؟ قال لها : إنه يود ألا تغيب الشمس ، وقال لها أيضا : إنه يخاف الليل ، ويخاف المقبرة . حدثته عن الشيخ ، والظل ، والأيام التي لم يعد يتبقى من زادها الكثير .

وضعت الأم صرعتها على الأرض . فكت العقلة ونادت على الأطفال العائدين :

- رحمة ونور يا خالة .

فردوا أحجارهم . كل أخذ نصيبه ، وعادوا من حيث أتت بهم السكك .

الولد وحده على التل يفرقه لون الشفق ، والأشجار تبدل على البعد محترقة ، بينما تلوح ظلال المقابر ، وأشجار المستكة ، والدندان ، والتمرحمة ، أشياء مألوفة في الزمان والمكان .

نادت الأم على الولد الواقف على التل :

- رحمة ونور يا ابني . . تأخذ ؟

لم ينظر نحوها ، وخطا للأمام يحدق ناحية الغرب . رفع طاقية فانهزم شعره الأبيض . اندفعت ريح فجائية ، وتكلم الشجر ، بينما كرة النار قد اختفت ، وشعر الصبي تطوحه الرياح ، يرقب بحيرة الدم المنداحة ، وقد غلظه سحر كالموت ، خلقه البلد كجلباب قديم شاحب . للريح صوت كالهزيم . اقشعر قلب الأبوين . أتى الأذان ، وكأنه قراءة ما بعد العشاء في المسجد القديم .

تعب الأب من طول الوقوف . جلس مستندا ظهره إلى ذكر الثوت العتيق ، بينما جلست الأم زوجته بجواره .

بينما يده اليمنى مثبتة تحت رأسه كأنها وسادة ، مثلما تعود أن ينام من قديم ، من طفولة المهد حتى اللحظة ، تحت السماء المكشوفة ، ولذعة برد الخريف ، في أوائل أماسى الظلام ، حيث تأق من البلد ، مع اندفاعات موجات الهواء الخريفية ، دقائق طبول عرس تتابع إلى قلب الأم الذى تسارعت ضرباته ، وتسلسل إليه الخوف المفاجئ ، والחס بمقدم الليل المداهم .

صوت المزمار ؛ وظل الصبي ، والهواء العاصف .

سمعت صوت غطيط الأب ، فأخرجت شمعة ، وقسمتها نصفين ، وضعت عند رأس العجوز الراقدة في ظل الليل - زوجها - نصفاً ، ووضعت عند قدمه نصفاً . أشعلت النصفين ، لحظتها ارتفع عزف المزمار ، واشتد هبوب الرياح الغربية ، فأطفأت الشمعتين ، وأسكتت صوت المزمار .

القاهرة : سعيد الكفراوى

أخذت تقشر البرتقال للصبي الواقف على التل ، والذى ينظر المغيب بشغف كالموت ، وتطوح الريح بشعره . امتدت يد الأب ، واجترأ لقمة من فطير المندبل .

أتى المساء عوضاً عن تعب النهار وخيبة المسعى ، ولم يعد يرى في السماء أى طائر ينوح . صفرت الرياح ، وكنتس وجه الأرض ، وطوحت شواشى الشجر .

- سبحان من له الدوام .

قالت الأم . رمشت عينا الأب ، وحقق في النبح الذى يفيض مأوه ، وانتظر لقفلة النفس . قال :

- من ذا الذى يريد أن يموت قبل أوان موته .

أخرج الصبي الواقف على التل - الذى ينظر بحيرة إلى كرة النار والذى تطوح الريح شعره الأنيث - مزماراً قديماً من نحاس ، عليه علامات ، وبدأ يعزف وحده على التل . تمدد الأب العجوز على الأرض بطوله ، مستقلاً على ظهره ، يتسطح جسده التحيل على وجه الأرض ،



إحسان كمال | الموت والحب

- بل آخر كلية ينبغي لفريد أن يلتحق بها هي كلية الطب . فكيف بالله عليك سيدخل المشروحة ؟! لم يقف به الأمر عند حد الإغواء لمشاهدة دماء إنسان . بل تعدى ذلك للحجوان ، كما شاهدته بنفسك ، عندما صلعت سيارة كلبا بالطريق منذ أسابيع ، بل إنني أعتقد أن ذلك سيحدث له إذا ما رآك يوما تذبحين فرخة .

- لكن الطبيب قال إن ذلك أمر سينتهي مع الأيام .

قاطعها :

- الطبيب قال «ربما» ولم يقطع بذلك ، ولو أنه قطع باختفاء هذه الحالة مستقبلا لما صدقته ، فمن ذا الذي يستطيع أن يضمن أى شيء ؟ والتحاق فريد ، بكلية الطب بناء على هذا الاحتمال ، مغامرة غير مأمونة . فقد يضطر للكوص بعد أن يكون قد ضيع من عمره عدة أعوام .

لم توافق الأم على هذا الرأي بسهولة . استغرق الأمر من أبيه أياما وأياما ، إذ كان فريد نفسه ميلا إلى الأخذ برأى أمه ، لكن استطاع الوالد أخيرا إقناعها باختيار كلية الصيدلة . ومرت أعوام الدراسة كلها حتى تخرج ، ثم عمل في إحدى الشركات ، ومازال الأمر على ما هو عليه ، حتى بعد ظهر اليوم ، عندما شاهد الحادث الذى أودى بحياة شاب في مقتبل العمر .

مرة أخرى تحدث له تلك الحالة . كان معه في أتوبيس الشركة العشرات . شاهدوا ما جرى من أوله . عدا عشرات آخرين من العابرين تجمعوا من كل صوب ، فلم يحدث لآى فرد من هؤلاء أو أولئك ما حدث لفريد !

عندما تكررت لديه هذه الحالة في بداية شبابه ، ذهب به والده لأكثر من طبيب ، فالطبيب الباطنى أشار بآخر نفسانى ، لكن بعد كل الفحوص والجلسات هز الطبيب الأخير كتفيه ناظيا وجود أية علة نفسية .

- لا يزيد الأمر على رهافة مشاعره وربما مع الأيام ، كلبا صلب عوده أكثر ، تماسكت مشاعره أكثر .

لكن ها هوذا يقترب من السادسة والعشرين ، ولم تختف هذه الظاهرة الغريبة ، لا أحد طبعاً يجب أن يكون متحجر المشاعر . لكن أن تصل رقة الأحاسيس بشخص إلى أن يغمر عليه لمجرد رؤيته الدماء - في أى ظرف - فإنه يكون أمراً سخيفاً غير مرغوب على الإطلاق !!

عندما حصل على الثانوية العامة بمجموع كبير هتفت أمه بسعادة :

- الرغبة الأولى كلية الطب .. طبعاً ..

واعترض أبوه :

ويبدو أن الأقدار قد تعمدت أن يكون هو في مقدمة المشاهدين ، كأنها كانت تعرض مسرحية تراجيدية فاجمة . . وإكراما له أعطته مقعدا في الفوق لوج ، مع أن جلسته يومها - خلال رحلة العودة - جاءت في منتصف الأتوبيس ، الذي سار في أمان الله حتى اقترب من منزله ، قبل أمطار قليلة .

- ورغبة منه في ألا يعطل زملاؤه كثيرا قام من مكانه ، واتجه إلى المقدمة . وقف خلف السائق متأهبا لمدة ثوان ، ولم يكن باقيا على نزوله غير ثوان أخرى ، حين وقع الحادث .

ذلك الشاب - الذي كان قد لحه من النافذة المجاورة لمقعده يسير بدراجته ، وهو يطلق من قمه صغير اللحن شائعا، يرغمي فجأة بدراجته تحت عجلات نفس أتوبيسه ، لتنتثر دماءه على زجاج واجهته ، أمام أنظاره تماما !

على ما يبدو داست الدراجة حصة صغيرة بالطريق ، اختل توازنه ، وسقطت مائلة أمام الأتوبيس ، وما أسرع ما ترنح فريد . لحسن حظه كان بعض الزملاء قد هموا من أماكنهم ليستطلعوا الأمر ، فتلفقوه قبل أن يسقط على أرض الأتوبيس ، كم أنجعله ذلك عندما أفاق . ألا يكفي المرح الذي سببه الحادث حتى يشغل الزملاء من حوله بحالته هو أيضا ؟

عندما بدأ يتمالك وعيه أعاناه بعض أصدقائه على النزول من الأتوبيس ، متجهين به إلى منزله ، وهو يسير بينهم شاهد جثة الشاب وسط بركة من الدماء ، وقد تحطم رأسه ، فترنح مرة أخرى ، وكاد يغمى عليه ثانية !

لا يستطيع أحد أن يقدر مدى اللفة والجزع اللذين أحسست بهما أمه ، عندما فتحت الباب لتجد ابنها عمولا من زملائه ، بعد أن كانت قد سمعت فرملة الأتوبيس الزاخرة ، وشاهدت من شرفتها تجمع الحلق .

في فراشه راح يتنفض بشدة ، وعرقه يسيل ، وهو يبلى بكلمات متقطعة كما المحموم :

- غير معقول . كان مثلنا بالحياة . في ثانية واحدة ؟ ما هذا الإنسان ؟ يفعل كل شيء ، وأي شيء يتكلم ، يتحرك ، يقاتل ، يجب . في ثوان يصبح لا شيء . لا

شيء بالمرّة . التمثال تحطم . هذا الشاب خرج لرزقه . القفص في مقدمة دراجته مليء بلبب السجائر ، ودعت له زوجته وأولاده ، وربما أمه . دعت له بالسلامة . كان يغنى . كان سعيدا . أحضر لأولاده بعض الفاكهة ، ليفرحوا بدخوله عليهم . لن يأكلوها تنأثرت حيات البرقوق حول جثته . البرقوق كان أبيض . بعضه ظل على بياضه ، وبعضه أصبح يرقوقا أحمر ، بعد أن تدرج ليخمس في دمه . كل هذا لأن حصة صغيرة اعترضت طريقه ! حصة صغيرة تنهى حياة إنسان ؟ حياة طويلة عريضة . كم حلم صاحبها بأعذب الآمال . حصة صغيرة تغتال سعادة أسرة بأكملها ؟ ترمل زوجته . يتيم أطفاله ؟ تشكله أمه ؟ جاءت الحصة في توقيت محكم . ولو أنها تقدمت مترا ، أو تأخرت مترا . . لربما اختلف الأمر . لو عطلت الإشارة أتوبيسنا ثانية واحدة أكثر ، ربما لم يقع الحادث .

أمه بجواره تلتقط حيات العرق من فوق وجهه بمندبل وهي تحاول تهدئته . تربت خديه ، تمسح على شعره ، ترطب وجهه بالكولونيا بعد جهد أفاق ، فأسرعت تقدم له كوبا من عصير الليمون ، يبدو أن حادث اليوم كان مروعا ، بصورة أقسى من جميع ما مر به من قبل . حتى إنها هي بذلت الكثير من الجهد في محاولة إفاقته .

بعد الغذاء جلست على كرسي بالشرفة تستريح قليلا ، وتلتقط أنفاسها . ريشا ينتهى فريد من غسل وجهه . سمعت أقدامه تتجه ناحية الشرفة ، فأسرعت تنظر إلى مكان الحادث بجزع . خشيت أن تكون الجثة ما زالت موجودة ، فيقع عليها بصر فريد . وتهدت بارتياح ، رفعت الجثة من الطريق . وحتى الدماء تطوع بعض فاعل الخير بتغطيتها بالرمال لم يكن باقيا على مسرح الأحداث سوى سائق الأتوبيس ، وبعض العاملين بالشركة ، ممن كانوا يركبون معه ساعة وقوع الحادث ، ثم عدد من ضباط الشرطة والمرور . مسح فريد المكان بنظرة عابرة . ثم تملقت عيناه بالموقع وهو يتنمى بهزول :

- من هذه الفتاة ؟ ليست ضمن موظفات الشركة ! وتغلثت الأم لتجد فتاة حسنة تمسك أوراقا تكتب فيها . ضحكت :

- هذه لا بد ضحية .

عاد فريد يتساءل بدهشة :

- أيضا . كى أساعد هذه الصحفية . تعرفين أن
عندى روح المعاونة . واضح أن الفتاة ما زالت ناشئة ،
فإذا عادت لرؤسائها بوصف كامل للحادث ، فلا شك
سيقدرونها .

لدهشة الأم فتمت فيها دون أن تتكلم . وظلت على
هذا الوضع حتى رأت ابنها واقفا بجوار الصحفية في
الشارع ! تعرف أن عنده روح المعاونة فعلا . لكنها
تعرف ، أكثر ، حرصه على الابتعاد قدر إمكانه عن أماكن
الحوادث ، فركت عينها . هل ألقى بنفسه من الشرفة ؟
حقا إن شيقتهم في الطابق الأول ، ولكن ، كيف استطاع
في أقل من دقيقة ، أن ينزل الدرجات ، ويخرج من باب
العمارة ؟ .

أخذت تتابعه بقلق وهو يشير بيديه ، ويتحرك يمينا
ويسارا . خشيت أن يعاود تذكر المنظر الفاجع فتعاوده
- بالتالى - تلك الحالة ، لكنها اطمأنت وهى تراه يروح
ويغدو في نشاط ، ويبدو أن حيوية الصحفية الشابة قد
انتقلت إليه ، ابتسمت لنفسها في آخر الأمر .

ازدادت ابتسامتها عندما رآته يتجه مسرعا إلى كشك
المطربات القريب ، ثم يعود بمتى الخفية ، ومعه
زجاجتان مثلجتان ، ضحكوت وهى تتمنى في داخلها :

- والله كلك فوق يا فريد - البنت فعلا - بعد كل
ذلك الجهد والعناء ، وسط هذا الحر اللافتح ، فى أشد
الحاجة إلى شراب مثلج ينعشها .

قالت ذلك وهى تتذكر نفسها تسرع إليه بالليمون
المثلج عقب إفاقة !

صحفية ؟ بكل هذا الجمال ؟! إن مجرد وجودها فى أى
مكان ستر حدثا رائعا . مع ذلك تختار العمل فى صفحة
الحوادث ؟ كان الأولى بها أن تعمل بصفحة الفن ، أو
صفحة الأدب ، أو حتى صفحات المرأة والطفل .

فعلا كانت الفتاة رائعة الحسن بصورة نادرة ، رغم
ظروف وجودها فى هذا المكان . كانت تبدو . فى تحركاتها
هنا وهناك ، كأنها تسير وسط مهرجان من البهاء
والجمال . قالت الأم :

- إنها صغيرة جدا . ويبدو أنها فى بداية عملها .
قال فريد فى ضيق :

- ورغم الجهد الذى تبذله فإن أحدا من شهود
الحادث لا يحاول مساعدتها الجميع يلتفون حول ضباط
الشرطة . يبدو أنهم - وقد ضايقتهم هذه العطلة -
يحاولون أن ينتهوا من شهادتهم حتى يعودوا إلى منازلهم .
فجأة أشرقى وجهه ، هتب لأمه :

- أعتقد أن من واجبى أن أدلى بشهادتى بدورى - لقد
كنت أكثر شخص شاهد الحادث ، حتى أبرء السائق
المسكين . فقد رأيت بوضوح كيف فوجيء تماما بالدراجة
تتعثر لترغى أمامه .

حاولت أمه أن تمنعه من النزول :

- مضت فترة طويلة ، ولا بد أن التحقيق قد قارب
الانتهاء

لكنه صمم على الذهاب :

القاهرة : إحسان كمال

مرسى سلطان | حَدّ الكراهية

ما كان ليفضل أن يعود أبوه من الميناء حتى يجذبه من يده ، ويصعدان معاً السلم صامتين ، ويكون صوت انفراج الباب وغلقه مرة أخرى هو الصوت الوحيد الذي يعلق بذاكرته عن بيت أبيه .

بيت الحاجة عيوشه كان بيته ، وملوك كان أخوه .

صرخت الحاجة عيوشة :

- يا خراب بيتك يا عيوشة .

.. والحوت ملقى على الأرض يعفر نفسه بتراب الحوش ، ولا يصدر عنه سوى ذلك الأنين المكتوم لمن ينش البكاء :

- ازاي نجي من غيره يا محمود ؟ ذا اسمه كلام ؟

ملوك وحده ابنها وحدها . في لحظة أحسست به يتأدّر أحشائها .. يفصل عنها ليكر ويموت . أحست به رجلاً ذا جسد فارغ بارد برودة الموت . لحظتها لظمت على خديها ، وأخذت تصرخ ، والحوت لا يزال راقداً يمزق منديله بأسنانه ، ويشنف في نشيجه المستمر .

كانت النسوة يتجمعن متشحات بالسواد ، وبين دهشتن وبين البكاء كن يلتفتن حول الحاجة عيوشة ، وحول حميدة التي جاءت تهرول بجلباب البيت القطنى . وهي مطوحة بالذهول .

١ - البحر يبلل الشارع :

عاد الحوت وحده من الميناء .

ذهب مع « ملوك » وعاد وحده .

ظلت الحاجة عيوشة تلطم على صدرها وهي تسأل الحوت عن وحيدها :

- يا ندامتى يا محمود .. فين أخوك ؟ .. ملوك راح فين ؟

والحوت يواجهها صامتاً ، وهو يغطي وجهه المتكفىء في كفيه ، وثمة دموع تسرب منه عبر ذكريات عمره ، لتبلل وجنتيه كعرق بارد .

هو وملوك كبرا معاً يوماً بيوم . ماتت أمه فتلطفه حجر الحاجة عيوشة ، وأفسحت له مكاناً ليلهو إلى جوار « ملوك » ابنها الوحيد ، ووسط بناتها الأربع .

وسط المساكن الخشبية القريبة من البحيرة كان المنزل . في الطابق العلوى كان يسكن مع أبوه الصميدى عامل الشحن والتفريغ . أما الطابق الأسفل فكان بيت الحاجة عيوشة التي ذهب زوجها في رحلة صيد ولم يرجع . وبين البيتين لم يستقر قلبه الصغير أبداً . كان مشدوداً دائماً إلى بيت الحاجة وضجيج الأولاد . يلعب معهم ، ويتسلط بهم ، وهي توزع عليهم الحلوى والفاكهة فينال مثلهم .

أما الحوت فقد ظل ملقى على الأرض حتى جاءه الرجال . أخذوه من يده ، وأفاقوه وهم يسألونه عما جرى .

وقبل أن يطفو « ملوك » جسداً عرقاً في اليوم الثالث وكان الحوت قد حكى حكايته .

« كانت السفينة التي حملتنا رباطها في السويس تنجى إلى بور سعيد فربطنا الفلوكة إلى سلمها ، وصعدنا إليها لتوصلنا . كانت معنا زجاجة ويسكي اسكتلندي وكنا جائعين . ولجأنا إلى المطبخ . أكلنا مع الطباخ ، وشربنا معه الزجاجة ونحن نلعب البوكر . وحين أفلسناه جن جنون الطباخ ، وأخذ يرطن بالسباب . عندها دفعه « ملوك » في صدره فشهّر سكينه على الفور في الوجوه ، ودارت الحركة . تطايرت الزجاجات ، وأوان الطهي وضح الضجيج في ليل المركب السهران . بدأ البحارة يتوافدون إلى المطبخ حتى وجدنا القبطان بنفسه بينما يستطلع سبب الشجار . لم يستطع أحد ولا حتى الطباخ نفسه قول الحقيقة . لا شيء سوى الشتائم المتبادلة . فلم يكن أمام القبطان سوى أن يأمر بمغادرتنا السفينة وعلى الفور .

كادت الحادثة تنتهى عند هذا الحد ، لولا أن - أحدهم كان قد تسلسل في غفلة ووسط الفوضى ، وأرغى الحبل الذي يحفظ اتزان الفلوكة .

وهكذا كنا نهبط السلم ، وقد سبقني « ملوك » حين أخرجت له ززمة النقود من جيبى فتراقص ضاحكاً . هشتت له بالنقود في وجهه فصرخ فرحاً وهو يقفز دفعة واحدة إلى الفلوكة التي مالت تحت قدميه لتسقطه في مياه القناة . ضحكنا وأنا أهبط بحذر إلى الفلوكة . كانت الحفدة لا تتجاوز أن يصاب واحداً منا بالبلل . أعرف أن ملوك يسبق الدرافيل في البحر .

كنت أمد له يدي . وكان على وشك الإمساك بها ، لكنه ظل يلهو في الماء حتى اقترب منا رفاص البانيرة الذي أخذ يجذبه . ألقيت له بالحبل لكنه لم يستطع مقاومة دوامة الرفاص العاتية . اختل توازنه فسحبته الدوامة ناحيتها ليغوص فيها ولا يظهر سوى مرتين في أقل من ثانية ، ثانية اصطبغت فيها المياه باللون الأحمر لنعود على الفور لما كانت

عليه من زرقة داكنة . لحظتها لطمت على عيني وأنا أحرق في فقايع الماء ، وهي تلمع تحت الأضواء الآتية من مؤخرة السفينة التي تتعد . أين ملوك ؟

صرخت وبكيت ، وألقيت بالنقود إلى البحر ، لكن البحر لم يعد ما ابتلع استنجدت بالبانيرة الماضية ناحية الأفق ، لكنها تحولت إلى كتلة هائلة من الحديد الأصم .

ظللت أجذف وحدى وقد أصابني الذهول بالعمى ، ولا أعرف كيف استطعت الوصول للميناء ؟ .

كنا نجلس - أطفالاً - على الرصيف المقابل للبيت الذي يكسوه الحزن . تنساق إلينا الحكاية من الكبار كلمة كلمة ، لتتجمع أمام أعيننا كاملة . كنا نقرب من بعضنا حتى لا يفرق بيننا الموت ، كما فرق بين الحوت وملوك ، ثلاثة أيام ظللنا ننتظر حتى طفا ملوك فوق الماء مرة أخرى . أعادوه من الميناء داخل صندوق مبطن بالرصاص ، وما كنا نحاول ما قيل تصورا عن الموت . شاهدناه أمام أعيننا حين أدركتنا استحالة رؤية ملوك إلى الأبد .

حمله زملاؤه على أضواء الكلوبات ليلاً . كانت الجثة قد تحللت . وكان بعضهم يرش النش بالكولونيا هاتفاً بأن رائحته « هي المسك » .

ولزمنا طويل كنا نخشى ملاقة الحوت في الطريق . انتابنا منه خوف غامض ، وكان رائحة الموت رائحة .

وحين كانت عيناه تتلاقى بعيوننا لم نكن نشعر مطلقاً بأننا قد ظلمناه .

٢ - قطع الحبال :

مضت سحببات الحزن بحدادها الأسود بعدما تركت ظلالها في القلب الذي يعتم لونه يوم بعد اليوم . اختلط سواد العين ببياضها حتى أصبح الكون كله رمادياً ، فصاعت الروح ، وذابت الأشياء في ظلالها .

ومن يسكت ذلك الجنون الحى الذي يعترى حميدة من بعد موت الحبيب ؟ .

غادر الحوت غمرقتها كانت حميدة قد استسلمت للنوم العميق ، فانصرف الحوت دون أن ينطق بكلمة .

في المرات التالية كانت ثورات حميدة تزداد هياجاً مرة تلو الأخرى . قالوا إنها جنت ، ولم يكن هناك من يستطيع أن يقترب منها في تلك اللحظات سوى الحوت . كانت تخشاه رغم أنه لم يعد يصفعها ، بل كان يحضر لها الهدايا من الميناء ، ومن دكاكين « الأفرنج » ، وأحياناً كان يصحبها للزخمة بعد ما تفيق من ثوراتها . كنا نراها يسيران معاً متباعدين صامتين ، لكنها لم تلبث أن انتقلت لتقيم بيته ، دون أن يدري أحد متى تم ذلك .

قال بعض الرجال : « لقد فاز الحوت بالجميلة » . أما النسوة فقد ندبن حظه لزواجه من تلك المجزنة . وهمس آخر : إن الحوت هضم ملوك ، وتزوج بنفوده حميدة .

وقال واحد من العاملين بالميناء : إن حبال الفلوكة التي أغرقت ملوك كانت قد قطعت بسكين ، وإن الحوت ترك ملوك يغرق ، دون أن يحاول مساعدته .

وقالوا : إن الحوت كان يجب حميدة قبل أن يحطبها ملوك لنفسه .

كان الشك قد داخل صدور الجميع بعد ذلك الزواج ، ومن كان له عينان كان يرى حميدة الجميلة وهي تذبل يوماً بعد يوم ، وقد ثقلت بدها إلى جانبيها بذهب الحوت ، ولم يعد هناك من يحسد الحوت بعدما أنزوي بالقهق ، ولم يعد يفارقه . كان يزداد عصبية ونحولاً هو الآخر ، ولا يدري أحد متى تحول الشك إلى يقين ، يقين بأن الحوت هو الذي أضاع ملوك ، وشاهد جميع الناس سكين الحوت ، وهي تقطع حبال الفلوكة ليستقط ملوك في القناة ، وتضغط كف الحوت على رأسه ليغرق .

القاهرة : مرس سلطان

قالوا لجميدة : « فكى عن أحزانك واخرجى . . فخرجت .

طرقات المدينة المستقيمة تقود دوماً ، إما ناحية القناة أو ناحية البحر . مشت الحزينة شارع الكورنيش وحدها .

الشارع الخالي دقت به أجراس « الثانوية بنات » فأفلت الباب جماعات البنات اللائي يرتدين الرمادي . كن يحتضن حقائبهن متجهات صوب المدينة . القلائل منهن مضين في تسكع ناحية البحر لمقابلة عشاقهن المنتظرين في الخلاء الذي تلقه دوامات الرمال والهواء .

في الشتاء يصبح الكورنيش نظيفاً وخالياً ، وحين قطعت الحزينة لم تتوقف حتى أفادت بمواجهة سور الميناء . انعطفت لتصعد الرصيف الحجري ، وتجلس طويلاً ، وهي تنزول لياه القناة الصافية الرقراقه :

- ترى ، هل سيطل على وجه الحبيب نافضاً عنه الموت ومياه الغرق ؟ . انتظرت طويلاً ، لكنها في النهاية مضت لتعود للبيت .

كل هوا البحر كان يسكن صدرها حين دخلت البيت ، فلم تلبث أن أطلقتها ، وهي تحطم كل مايقابلها من أشياء ، وحين دخلت غرفة نومها كانت لا تزال مستمرة في تمزيق ملابسها ، وهي تصرخ .

التم الجيران على صراخها ، ولم يستطع أحد الاقتراب منها حتى جاء الحوت . كان الحوت صديقاً للملوك وحيدة ، وكان ملوك حبيبها وخطيبها الذي اختطفه الموت قبل أن يدخل بها . كانت لا تزال تصرخ حين جرّها الحوت من يدها وأغلق الباب وراءها . صفعها والكل يسمع ، ثم ظلا يتحدثان معاً طويلاً حتى انصرف الجيران . وحين

نماذج رائعة من الأدب السياسي الرفيع

غزليات



جذبات المساء

مليج

- مجموعة مقالات لطف حسين ، في الحرية والديمقراطية وأصول المعارضة السياسية ، تصور كفاح الأمة تحت راية (الوفد) ٣٠ - ١٩٢٣ - الجزء ٣,٠٠٠
- المستجاد من فعلات الأجواد ، لابي القاسم علي بن الحسن التنوخي تحقيق المرحوم الشيخ يوسف البستان ٣,٥٠٠
- { صحف يونابارت في مصر ١٧٩٨ - ١٨٠١ ، جزءان ١٠,٠٠٠
- بيتوهفن ، الموسيقار العبقري الأصم إصلاح الدين البستان ٣,٠٠٠
- فاجنر ، اللحن النائر ٢,٥٠٠
- رباعيات الخيام ، ترجمة وديع البستان وتقديم مصطفى لطفى المفلوطي ٤,٠٠٠
- THE RUBAIYAT OF OMAR KHAYAM : E. FITZGERALD ٥,٠٠٠
- العملات العربية الموجودة في (دار الكتب المصرية) ، لستانلى لين - بول ١٠,٠٠٠
- ARABIC COINS : STANLEY LANE - POOLE
- الزهاوى وديوانه المفقود ، لجلال ناجى ١,٥٠٠
- حصوة في عين فاطمة ، لعبد الوهاب داود ١,٠٠٠
- الأخان والموسيقى الشرقية ، لأحمد منسى ٥٠٠
- ١/٤ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب ، للشيخ يوسف البستان ٢,٥٠٠
- تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية ، لطويا المنيسى ٧٥٠
- العروة الوثقى ، للأفغانى وعحمد عبده ٦,٥٠٠
- معام تاريخ سودان وادى النيل ، للشاطر بوصلى عبد الجليل ٥,٠٠٠

خصم لدور النشر

تكلفة البريد وقائمة المطبوعات مجانا

الناشر: دار العرب للبستانى

٨٥ عاما في خدمة الكتاب العربي

٢٨ شارع الفضالة - القاهرة ت ٩٠٨٠٢٥

المفتاح

يوسف أبوريه

إيه .. مفيش عقل ؟ ورفع الأب إليه عيناً متعبة ، فيها لوم شديد ، كأنه يقول :

ها أنا ضعيف ومقعّد وقد انسحبت من بلدنى شدة الأب .

وكانه يقول :

ها أنت تزعق فى وجهها وأنا بينكم ، فعاذا أنت فاعل بعد أن أرفع من هنا ؟

بعد العشاء أطلب الخروج مرة أخرى ، ظنوا أنه يريد الحمام ، فرفعوه ، وعبروا به الصالة ، ولكنه انحرف نحو الباب الكبير ، واندهشوا : على فين يا آبا ؟

أشار بيده العظيمة :

— ماشى .. سيبونى .

لم يكن من الممكن أن يتركوه ليقع ، فأراحوه ، وساروا معه ، فادخلهم حجرة الجلوس ، ليقيم على الكرسي الكبير ، خلع الشيش ، ووضع ساقاً على ساق ، ثم بدأ يتأمل السقف ، والنوافذ ، والأبواب والصور المعلقة . همسوا فيما بينهم :

— خفف عنه يارب .

فى واحدة من صحواته ، طلب الخروج إلى الصالة ، فأسرعوا إليه يقيرون الشيش من قدميه ، ويسندونه من الجانبين . أنزلوه هدهو ليقعد على الكنبه وتجمّعوا حوله ، لا يصدقون ، فقد انفتحت جفونه عن حدقته الغائمتين ، وراح يدور بهما فى المكان . غلّ السقف ، ونظرة جهة الحمام ، وجهة الباب الكبير ، ثم عاد إلى وجوههم المملقة ، وقعت عينه على الأم ، فتأملها طويلاً ، زحفت بالقرب منه ، وأمسكت قدميه تدلكهما :

— سلامة عزائمك يا حاج .

كانت البنات على الكراسى ، وعلى درجات السلم ، وفوق الحصى ، يجيبن دموعهن يكتمن العين بكف اليد ، أما الأولاد فقد مكثوا يرون المشهد متماسكين ، والولد الصغير كان معه على الكنبه يطوق ظهر الأب بذراعه .

وشردت الأم للحظة تخيلت حياتها المقبلة ، وحيدة مع ابنها الصغير ، فالتفتت إليه بلهفة ، بعد أن قطعت شرودها :

— وصى علىّ ابنك يا حاج .. وصيه علىّ .

دفعها الولد بيده ، وصاح فى وجهها :

- أنا امك .. حضيع

نفض يده منها ، وقال :

- لا يمكن .. الفلوس من حق الجميع .

فشح السدولاب ، وسد يده تعسّ وسط الأوراق المكدسة ، ولكن يد الأم المدرية خطفت الصرة المعقودة بإحكام ، ودستها في فتحة الصدر ، فذب يده في صدرها صائحا :

- لا يمكن .. لا يمكن .

وهي تستغيث بضعف

- أنا امك .. أنا امك .

واستماتت على الصرة ، وصمم على إخراج الفلوس من صدرها ، فكتم أنفها وفمها بيده ، وحاصرها في ركن الحجرة :

- لا يمكن .. لا يمكن .

وأخرج الصرة ، وعاد مرتعشاً بعد أن أحكم غلق الدولاب إلى حجرة الجلوس ؛ حيث كانوا مجتمعين حول الأب يحادثونه ، وهو يجيب ، وقف على الباب فالتقى عليه الأب نظرة أرعبته ، فارتد بظهره ، إلى الصالة ، كانت الأم وحدها جالسة فوق الحصير ، تنوح ، وتلطم خدها .

يوسف أبو ربه

والولد الصغير بينهم يديم النظر في وجه الأب الضامر ، وضعفه الذي يرعش البدن التحيل ، ويديم النظر في الوشم حول أصبعه الكبير ، واسمه المكتوب على زنده ، وتذكر - فجأة - الدولاب والمفتاح . (كان الأب قبل سقوطه في الغيبوبة قد ترك المفتاح ، وقال لا يفتح الدولاب غيره ، وأكدوا أنه يحفظ فلوس جنازته بين أوراقه القديمة ، عقد الولد المفتاح في عروة القميص ، وعاش معه الأيام الأخيرة بقلق ، وحين يجد الأولاد الكبار الفرصة متاحة ، يحيطون به ويكلمونه عن فلوس الدولاب لمعرفة عددها ، فيعملون حسابهم ، الموت يتكلف مبالغ باهظة والحاج ليس بالرجل القليل ، لابد من تشريفه بسرادق كبير ، وفتح الدولاب كان مستحيلاً ، طالما الأب في الحجرة .)

وها هم يلتفون حوله في حجرة الجلوس ، قال لنفسه :

" فرصة .. افتح الدولاب وأرى ما به .. "

وتسلل في غفلة من الجميع إلى حجرة الأب ، كان سريره فارغاً إلا من الملادة المكورة في ركن ومسانده المبعثرة .

رفع المفتاح من العروة ، وتقدم مرعوباً ، إلى القفل ، وما إن أدخل المفتاح في ثقبه ، حتى كانت الأم من خلفه قابضة على يده بتعف :



مصطفى أبو النضر الهدية

- لقد اعتدت على ذلك يا سيادة المدير ، كل ما في الأمر ...

وهم أن يستطرد في الكلام ، غير أن « المدير » كان قد استدار وخبطا في اتجاه الباب الرئيسى . سار وراءه « الموظف » وقد أجهضت محاولته للتصير عن ذاته . لم يكن يأمل في مكافأة مادية ، إن الحجاج التي تسوقها - دائما الإدارة المالية ، جعلته يفقد الأمل - نهائيا - في تقدير من هذا النوع . خفض « الموظف » بصره ، ونظر إلى الأرض . لم يكن ثمة ما يدعو للنظر إلى أعلى ، فالمدير الآن في طريقه للخروج من القاعة بعد أن عاين كل شيء ، وأعجب بكل شيء ، واطمأن إلى أن التنظيم على أحسن ما يكون . وهكذا انتهت مهمته ، ولم يعد للكلام معه أدنى حاجة .

خرجوا من باب القاعة . وقف « المدير » ثم استدار ونظر إلى الموظف :

- الآن تم إعداد كل شيء ، أليس كذلك ؟
- بلى ، يا سيادة المدير .

قال « المدير » ضاحكا لأول مرة ، ومتبسطا في الوقت نفسه :

- كلا ، إن أهم شيء لم يتم بعد .

غاص قلب « الموظف » ومرت بمخيلته صور

كان كل شيء قد أعد بترتيب محكم .

وقف « المدير » في منتصف القاعة ، وأخذ يتأمل ما حوله بعين راضية . كان يقف بجانبه ، ولكن إلى الخلف قليلا « الموظف » صامتا وقد ضم ساقيه ، وزرر سترته ، وطبع على وجهه ابتسامة الامتنان ، منتظرا تعليق « المدير » على ما قام به من أعمال .

كان « المدير » كليا نظرا إلى شيء هز رأسه علامة الإعجاب ، غير أن ملاحظه الجامدة لم تكن توحى بأكثر من ذلك . والواقع أن « الموظف » كان يريد أكثر من هزة الرأس . كان يريد اعترافا صريحا بأنه قد أحسن العمل وأجاده ، على نحو لم يسبقه إليه أحد . ولكن هذا الاعتراف الصريح لم ينطلق من فم « المدير » .

بعد فترة التفت « المدير » إلى « الموظف » وقال له بصوت جاد ، ولكن به بعض الرقة المصطنعة - كل ما قمت به يدعو إلى الارتياح ، ولكن قل لى : هل قمت بكل هذا وحدك ؟

كاد قلب « الموظف » أن يطفر من بين ضلوعه فرحا . وكما تقضى بذلك « الأصول » فقد كبت مشاعره ، وإن لم ينبجح في وأد ظل ابتسامة بدت على شفثيه ، وأجاب في صوت خافت :

الواجبات التي كان عليه أن يقوم بها ؛ فوجد أنه أنجزها جميعاً . ترى ما هو ذلك العمل الذي لم يتم بعد ؟

ولكن « المدير » - فيها يبدو - قد لمح على وجهه اضطراباً مفاجئاً ، فقال له :

- اطمئن ، لقد قمت بما كُلفت به على أكمل وجه ، ولكن لم يبق إلا شيء واحد ، أريدك أن تنبه إليه ، فهو رأيي - أهم الأعمال .

تنفس « الموظف » في ارتياح ، وانبسط ملامحه :

- أنا تحت أمرك .

قال المدير وهو يستأنف سيره :

- اتبعني .

امتلأ رأس « الموظف » بالأفكار : لقد أشرف على وضع المائدة الطويلة على المنصة ، وكسيت بفرفش جديد من الجوخ الأخضر ، وفي وسط المائدة وضعت زهرية الورد البللورية ، وقد أوصى بإحضار الورد قبل بدء الحفل بربع ساعة فقط ، حتى لا يعثر به الذبول . أما الكراسي فقد أمر بطلائها ، وخاصة الكراسي الكبيرة ذي الذراعين والذي وضع في المنتصف تماماً ليجلس عليه « المدير العام » ، وبالنسبة لأرضية القاعة فقد بسطت عليها سجائيد كبيرة قمرزية اللون ، أحضرت خصيصاً من المخازن لهذه المناسبة السعيدة ، ومن جهة أخرى فقد أشرف أيضاً على كل ما من شأنه أن يجعل من القاعة عبارة عن مهرجان من الأضواء ، فعل الرغم من أن القاعة مزودة بمصابيح كثيرة ، مما يجعلها مضيئة بدرجة كافية ، فإنه لم يكتف بذلك ، وإنما بإحضار مصابيح كاشفة توضع في أقصى القاعة ، ويسلط ضوءها على المنصة بحيث يبدو « المدير العام » واضحاً ومثيراً . إن إعجاب « المدير » بكل هذا ليس عبثاً ، بل إنه على ثقة من أنه « المدير » نفسه لم تحط على باله مثل هذه الترتيبات .

وصل « المدير » إلى باب غرفة مكتبه . كان الساعي يجلس على كرسي بجانب الباب ، فما إن رأى « المدير » حتى هب واقفاً ومدّ يده بسرعة مدرية ، وفتح مصراع الباب .

دخل « المدير » وبالسعادة نفسها ، امتدت يد الساعي - مرة أخرى - لتغلق الباب ، ولتحول دون دخول « الموظف » الذي كان قد توقف عند عتبة الباب

لا يمرؤ على التقدم ، ولكن صوت « المدير » شلّ يد الساعي :

- تعال ، ادخل .

ارتد الساعي منتصباً ، مبعداً يده وسمع للموظف بالدخول :

- اغلق الباب خلفك .

دار على عقبه ، وحين همّ بالاقتراب من الباب ، كان الساعي قد أغلقه . استدار ، وظل واقفاً في مكانه .

كان « المدير » قد جلس أمام مكتبه ، وفتح أحد الأدراج ، ثم قال وهو يتأمل شيئاً في داخله :

- اقرب ، اقرب .

دنا « الموظف » من المكتب ، ولكنه لم يمرؤ على الجلوس .

قال « المدير » :

- يجب أن أعترف صراحة بأنني معجب بكل ما قمت به ، ولكن سيزداد إعجابي إن أنت قمت بتنفيذ ما أكلفك به في دقة ، فبدونه لا يكون للحفل أية قيمة .

تمحى « الموظف » أن يكون هذا الاعتراف أمام الجميع ، ولكن يبدو أن « المدير » مُصرٌّ على أن يكون شكره له بعيداً عن أعين وأذان باقي الموظفين .

استطرد « المدير » :

- من البديهي أن مناسبة كهذه ، لا يليق أن تمرّ دون أن نقدم للمدير العام هدية خاصة ، أعني مجرد تذكّار بسيط . إن ذاكرة الإنسان سريعة النسيان ، على هذا أجبل البشر .

بعد أن قال « المدير » هذا الكلام ، صمت لحظة متأملاً وجه « الموظف » ليستشّف وقع كلامه عليه ، غير أن « الموظف » كان يقف جامداً كجدار ، وكانت ملامحه لا تنم على شيء إطلاقاً .

كبت « المدير » مشاعره ، واستأنف قائلاً :

- لقد اشتريت هدية للمدير العام ، لقد اشتريتها من مالي الخاص ، هذا ما يجب أن تعلمه . كنت أستطيع أن أضيف ثمنها على مصاريف الحفل ، ولكني لا أريد أن أكبد الدولة بمبالغ أخرى ، ثم إنني أردت من ذلك أن

جداً ، في علة من الكرتون ، أيام أن كان الذهب رخيصاً :

- كلا ، لم أفعل .
- إذن اسكت .
- سكّت « الموظف » .

بعد فترة ، بدا فيها « المدير » غارقاً في التفكير قال :

- اسمع ، لا يمكن تقديمها بهذا الشكل ، لابد من صينية نضع عليها العلة ، حتى تبدو الهدية ذات قيمة .
- ولكن ، من أين نأتي بها ؟
- استدع حامل البوفيه ، لديه صينية فضية .
- وله ؟ سأل أنابها .

غادر « الموظف » الغرفة ، ولم يلبث أن عاد حاملاً الصينية .

- ألم يسألك عن السبب ؟
- سألتني .
- ماذا قلت له ؟
- لم أقل شيئاً ، فقط ، إن سيادة المدير يريد بها .
- إياك أن تكون قد قلت له السبب .
- لم يحدث .
- عظيم ، ضعها على المكتب .

تقدم « الموظف » وبحذر شديد وضعها على المكتب ، ثم تفهقر مبتعداً .

فتح « المدير » الدرج ، وأخرج العلة ، ووضعها فوق الصينية . انعكست صورتها على سطح الصينية اللامع .

قال « المدير » للموظف بصوت آمر :

- اقرب .

اقرب « الموظف » .

قال « المدير » :

- لتجرب ، احمل الصينية وأرأى كيف سيكون المنظر .

- ماذا ؟ !!
- ألم تسمع ؟
- بلى ، سمعت .
- إذن ، هيا احملها .

تكون دليلاً على مدى ما أكته له من احترام وتبجيل .

قال هذا ، ثم دس يده في الدرج ، وأخرج علة مستطيلة الشكل مغلفة بورق أزرق سماوي ، وقد ربطت بشريط ذهبي عريض ، ووضعها أمامه على المكتب ، وأخذ يتأملها في سرور بدا واضحاً في عينيه .

أراد « الموظف » أن يعبر - هو الآخر - عن إعجابه :

- هدية رائعة .

بسرعة ، وكان ثعباناً لدغه ، امتدت يد « المدير » إلى العلة ، وغيها في الدرج ، وأغلقه في دفعة واحدة .

- لا أريد لأحد أن يعلم بأمرها ، أريدها مفاجأة ، مفهوم ؟

هز « الموظف » رأسه :

- مفهوم يا سيادة المدير .

ولكنه - في الواقع - لم يفهم - حتى الآن - سبب استدعائه .

تجلس « المدير » في جلسته ، ثم رفع عينيه يتأمل السقف ، ثم قال بصوت خافت وكأنه يكلم نفسه :

- إن ما يؤرقني ، هو الطريقة التي سأقدم بها الهدية . أرى أنه من غير اللائق تقديمها هكذا ، سيكون ذلك شيئاً مبتذلاً .

خفّض « المدير » عينيه فالتفتا بمعنى « الموظف » . ظل كل منهما ينظر إلى الآخر . مضت فترة أدرك خلالها « الموظف » أن « المدير » ربما يستنجد به ، فاستشعر شيئاً من الزهو ، ونسى وضعه الحقيقي ، فقال بصوت عالٍ النبرة :

- إنني لا أرى أي ابتذال .

لم تعجب « المدير » هذه الإجابة ، بل لقد عدّ هذا مثل القول تدخلاً منه فيها لا يعنيه ، وعلى الفور تذكر أنه هو المدير ، وأن هذا الواقف أمامه ، ما هو إلا موظف لا يجوز له أن يدلي برأيه .

- اسكت ، انت لا تفهم شيئاً ، ثم إنك بالتأكيد لم تقدم لأي إنسان هدية من قبل . هل فعلت ذلك ؟

حينها وضعت أخته ابتها ، قدّم لها قرطاً ذهبياً صغيراً

هل « الموظف » الصينية ، وظل واقفاً في مكانه .
 - الآن ، اذهب إلى نهاية الغرفة ، وتعال تجاهي لأرى
 كيف ستمشي بها .
 - ماذا ؟ !!
 - ألم تسمع ؟
 - بلى ، سمعت .
 - إذن هيا اذهب .
 ذهب « الموظف » إلى نهاية الغرفة ، واستدار يواجه
 « المدير » .
 - لا . لا . لا . يجب أن تمشي في بساطة ، ولكن في
 خشوع واحترام .
 - ربما سقطت العلبة من فوق الصينية .
 - ستكون الطامة الكبرى .
 - هل ما فيها قابل للكسر ؟
 - لا شأن لك بما فيها .
 شعر « الموظف » برعشة طفيفة في يديه . حاول أن
 يتماسك .
 - من المفروض أن أعرف ، حتى أعمل حسابي .
 - لا بد أن تعمل حسابك ولو لم تعرف ما بداخلها .
 أجاب « الموظف » مستسلماً :
 - أمرك .
 - تقدم نحوى .
 سار « الموظف » في خطوات قلقة بطيئة مترددة .
 خطوة ، خطوة ، خطوة .
 هب « المدير » واقفاً .
 - ماهذا ؟ هل هذه مشية ؟ امش في ثبات ، وفي
 الوقت نفسه في بساطة .
 - إثنى ، إثنى أخشى .

- لا تخش شيئاً ، هيا تقدم .
 عاد « الموظف » يمشى بالطريقة نفسها .
 - كلا . . كلا . . أسرع قليلاً ، ولكن كن على
 حذر .
 - ربنا يستر .
 اقترب « الموظف » من المكتب ، وقدم الصينية
 للمدير . كان « المدير » ما زال واقفاً ، فتناول العلبة .
 - ما رأى سيادتك ؟
 - لا بأس ، ستحمل أنت الصينية وفوقها العلبة ، ثم
 تتقدم فأخذ أنا العلبة وأقدمها للمدير العام . مفهوم .
 - مفهوم ، والصينية ؟
 - تعيدها لعامل البوفيه .
 وجلس « المدير » وفتح الدرج ، ووضع العلبة فيه ،
 ثم أغلقه بالمفتاح .
 كان « الموظف » ما زال واقفاً في مكانه . رفع « المدير »
 نظره إليه متسائلاً :
 - ماذا ؟ ! أتريد شيئاً ؟
 - أنا . لا . لا .
 - لماذا تقف إذن ؟ هيا اذهب .
 في آلية ودون تفكير وضع الصينية على المكتب وهمم
 بالانصراف .
 - أنت . . أنت . . خذ معك الصينية ، وانتظرني في
 القاعة حتى يحين الموعد .

القاهرة : مصطفى أبو النصر

على ماهر إبراهيم شكى للمستقبل

قلت :- هكذا مبكرا ؟

(واظنه في تلك اللحظة قد استعاذ في سره من شر حاسد إذا حسد) ، ولكنه قال باقتضاب :

- والله أتتني الفرصة لأكون نفسى ولم أتردد .

بعد قليل كان قد سألنى عن أصلى وفصل ، وعن زوجتى وأولادى ، وكيف تزوجت ، ومتى أنجبت .

أخيرا ، استطعت أن أوقف الاستجواب ، وسمحت لنفسى ، أن أسأله مقاطعا :

- والأسرة مع حضرتك ؟

- كلا ، الأسرة في مصر ، أنت تعرف مشكلات الأولاد والمدارس ، كما أن زوجتى تعمل مدرسة . كان من الممكن أن أجد لها وظيفة ممتازة في المملكة ولكنها فضلت البقاء مع الأولاد .

وتشجعت وسألته مرة أخرى :

- وحضرتك تزورهم كثيرا ؟

- في كل أجازة ، ولكنى في هذه المرة جئت لمصلحة خاصة ، ولكن للأسف لم أوفق . بيروقراطية عفنة . تصوريا أستاذ . عشرة أيام ضاعت في البحث عن مقبرة .

لم أنتبه إلى ملامح وجهه إلا عند اقلاع الطائرة . رغم أنه كان يجلس في المقعد المجاور لى مباشرة . كان العرق يتصبب من جبيني وأنا أحاول ، دون جدوى ، أن أربط حزام المقعد اللعين ، حينما صك أذن اليسرى عرضة المنقذ والمخجل ، ومد يديه قائلا :

- دعنى أربطه لك ... هكذا

وبعدما لم يسكت أبدا . سلط على نظارته السمكة الأنيقة ، ورداذ لعابه ودخان سجائره الأمريكية ، وسألنى عن مقصدى ، ومهنتى ، وعنوانى ، وشرح لى نظام العمل في المملكة ، ثم شرح لى نظام السكن ، والأكل والأسواق ، وما يشتري وما لا يشتري ، وكيف يباع ما يشتري ، ثم قال ملخصا :

- المهم أن تنظم نفسك من البداية

قلت :- يبدو أن حضرتك تعيش في ... المملكة منذ

مدة

- عشر سنوات في شهر شوال إن شاء الله

قلت :- مدة طويلة .

- في الحقيقة أنا لم أعمل في مصر سوى أربع سنوات بعد أن تخرجت ودخلت الجيش ، ثم تزوجت ، وسافرت .

- مقبرة ؟ !

- نعم والله مقبرة ، مدفن للأسرة . يبحث عن طريق المحافظة ، وحاولت عن طريق المقاولين والسماسرة ، وعرضت على الحكومة أن أدفع بالعملة الصعبة ، بالدولار والله ، ولكن عبثا .

قلت له - على كل حال ربنا يبعد عنكم كل مكروه ، أنت مازلت في مقتل العمر وهناك ما هو أهم . . .

لم يترك لي فرصة لأكمل عبارتي . من جديد سلط على نظارته الشميكة ، ووذاذ لعابه ، ودخان سيجارته الأمريكية ، وانهاى على حديثه الرشاش الذى انتهى بالقطعية :

- أنا يا سيدى مقدر لمسئوليات ، وأريد أن أؤدى رسالتى كاملة : فى أول سنة دفعت خلو رجل فى شقة فسيحة بالدقى . وكلما ولد لى ولد أحجز له وهو بعد رضيع مكانا فى المدرسة الألمانية ، واشترى له شقة تمليك ، وأحجز له سيارة «نصرة» وأدير له مبلغا لتعليمه والمستقبله ، حتى البنات ، كل بنت لديها جهازها من الآن . هذه رسالتى فى الحياة ، بأن أضمن لأسرتى حياة كريمة . زوجتى والحمد لله عندها من المصاغ ، والسبائك ما يكتفيها هى والأولاد طول العمر . والآن بقيت مشكلة المقبرة ، فأنا من قرية قرب سوهاج ، ونحن الآن نعيش فى القاهرة ، والأعمار بيد الله كما تقول ولكن الرزق كثير والحمد لله ، فلماذا لا تكون عندى مقبرة بدلا من «الشحطة» !

شرد ذهنى عن حديثه ، وتذكرت أننى فى التاسعة والخمسين ، وأننى ليست عندى مقبرة ، وأن ابنتى الوحيدة ليس عندها جهاز ، ولولا خطوبتها من ذلك الطبيب المعلم ما استقلت وأنا وكيل وزارة قديم لأسافر إلى . . . الملكة ، وأدير جهازها . ولكن قطعت تفكيرى دفعة

قوية من الرذاذ أعادتني صاغرا إلى حديثه المستمر :

- . . . أن تضمن لأسرتك حياة كريمة ، وتترك شيئا للمستقبل . . . ولماذا لا تكون عندى مقبرة مادمت مستعدا لأن أدفع ثمنها ، وبالعملة الصعبة ؟ بتعبى ومجهودى فى المملكة وقيت أسرق مذلة الوقوف فى طابور الجمعية ، وعذاب المواصلات العامة ، ومدارس الوزارة . ولكن ها أنذا اكتشفت بعد عشرة أيام من الوسائط ، والتفقل بين السماسرة ، ومكاتب المحافظة ، أن هناك طابورا للمقابر . . . تصور يا أستاذ ؟

غاضبى منه إصراره على هذا الحديث الذى يقلب المواجه ، وتذكرت الأزمة القلبية التى كادت تودى بحياتى منذ شهرين .

قلت : - أظنك تبالغ قليلا فى هذه المسألة . أتعرف ميتا لم يجدوا له مقبرة ؟ أم تراك تريد أن تضمن أيضا الموت والأخرة ؟

أظنه اشم فى كلامى نبرة لم تعجبه . على كل حال لم يدع فى فرصة لأتم حديثى إليه ، وإلى سنوات التسع والخمسين . رمقنى بنظرة تنم عن تهكم وشفقة فى أن معا . وقال بزهو صادق متتصر :

- يا أستاذ لقد حججت حتى الآن تسع حججات عن أبى ، وعن أمى ، وعن نفسى ، وسأظل أحج طالما كان لى عيش فى المملكة . أما سمعت عن ثواب الحاج فى الأخرة ؟

ثم قام غاضبا ، واتجه إلى دورة المياه ، وانقطع الحديث ، وانقطع الرذاذ .

باريس : على ماهر إبراهيم

الشخصيات :

- * نجمة صادق : ممثلة
- * عمود سليمان : السفاح الشهير في زى ضابط شرطة
- * حنين : عامل الريجيسير
- * أحمد : البواب
- الزمان : حول منتصف الليل
- المكان : بيت نجمة صادق - مكان به تليفون

المنظر

في الصدر غرفة صالون منزل المثلة نجمة صادق . بها تليفون وأباجورة على قائم . في صدرها شبك عريض يطل على حديقة ، وعليه ستارة إلى يمين المسرح ، بفاصل قصير ، حجرة النوم يلومنها طرف السرير والتواليت وشباك ، في يسار أعلى المسرح باب يفضى إلى المطبخ ، بينما في يسار أسفل المسرح ، وعلى مستوى رأسى ، باب الشقة ، وإلى يساره مسافة تفصله عن الكالوس تسمح للواقف خارج الشقة بالظهور للجدهور .

ما إن يرتفع الستار حتى تدخل نجمة من اليسار ، ففتح باب شقتها ، وتلطف إلى الصالون ، تضيئه بضوء متوسط ، ثم تنطلق بمرح ونشوة إلى غرفة النوم فتضيئها بضوء ساطع . تلقى بحقيبة يلها وهي تنهد كمن ينهى يوم عمل شاق ونجاح ، تبرز قدمها الواحدة بعد الأخرى لترمى حذاءها ، وتنتجه إلى المرة لتزيل آثار الماكياج .

يرن جرس التليفون في الصالون . تنتجه إليه نجمة في نشاط ومرح ، وترفع السماعة كمن تنتظر تهينة على نجاح .

نجمة : (في التليفون) ألو . . نعم ؟ أنت مين ؟

(يكتسى وجهها فجأة بالجمود والانتباه) مش فاعمة انت بتقول إيه . . . زعق شوية . . فهمنى من الأول . . حضرتك ضابط القسم ؟ سفاح . . (تضيء الأباجورة بيدها الطليقة) . . يبقى أنا ؟ . . (بصوت أكثر عمقا) يمكن حد بيهرز . . غريبة قوى . .

الفريد فرج

الزِيَارَة

مسرحية من فصل واحد

المقدم المقابل فيجلس على حافته)
 محمود : احتا وصلتنا إخبارية شبه مؤكدة أن السفاح
 محمود سليمان حيزور بيت حضرتك الليلة ..
 نجمة : (باضمال) إخبارية من مين ؟
 محمود : ... مصادرنا ..
 نجمة : ليه ؟ اشمعنى بيتى أنا ؟
 محمود : (وجهه هادى ورزين .. بعد لحظة يشير
 بيده إشارة من لا يدري)
 نجمة : (تستفرك) أقصد أسالك .. هو حرامى
 يعنى ، يقصد السرقة ؟ والا قاتل .. والا
 مجنون ؟ .. (ثم تضغط انفعلها يحزم) والا ده
 نوع حستجد من النقد الفنى ؟
 (تضحك مبحح تجهد ليخفى ما بقى من آثار
 اضطرابها) .
 محمود : (يجارى ضحكها باتسامة جذابة) أو يمكن
 نوع جديد من الإعجاب .
 نجمة : أنا قريت عنه فى الصحف ما فهمتش ..
 محمود : (بلهجة قاطعة) مين يعرف إيه الدافع اللى
 بيحرك أى إنسان .
 نجمة : الصحف بتقول ..
 محمود : (يقاطعها) الصحف بتقول كتير يا مدام .
 نجمة : بيتقال إنه ..
 محمود : (يقاطعها ثانية) مين يعرف ؟ كل التكهنات
 جايز غلط ، وهو ... مجرد راجل مضطهد .
 نجمة : (باستنكار) مضطهد ؟
 محمود : (بلهجة من قرر بحسم وفى الحال أن يغير دفة
 الحديث ، لبدأ فى العمل) أفنكر نبشئ
 الإجراءات المعتادة . حد مع حضرتك فى
 البيت ؟
 نجمة : جوزى مسافر فى الخارج .
 محمود : شغال .. شغالة ؟
 نجمة : أجازتها النهارده .
 محمود : متوقعه أى زيارة ؟
 نجمة : يوم أجازة الشغالة أصحابنا متعادين
 ما يزوروناش .
 محمود : أبدا .
 نجمة : الوقت متأخر دلوقت .

لا لا لا ، أنا مستنيك .. حاضر .. (تضع
 السماعة وتلتقط صحيفة ملقاة على أحد
 المقاعد ، تقدم وهى تقرأ باهتمام أحد عناوينها
 الكبيرة) السفاح ياجم ضحيته الخامسة بعد
 منتصف الليل ..
 (مهمهم لحظات بما تقرأ ، ثم ترمى بال صحيفة ،
 وتمود إلى غرفة النوم تستأنف إزالة ماكياجها ، وقد
 أصبحت واضحة الاضطراب .
 بعد لحظة - كأنها تذكرت فجأة - تفتح درج
 التواليت ، وتخرج سلسما صغيرا ، تقلبه وتعيده
 مكانه ، ثم تغلق الدرج . تلفت حوالها بحيرة ،
 ثم تتطرق فى غرف البيت لتضئ كل أنواره ، تلير
 الراديو فى الصالون ، فينطلق صوت زاعق ، فتغير
 المحطة على موسيقى هادئة .
 يدخل محمود سليمان من كالوس اليسار فى
 هيئة ضابط شرطة أنيق . يتحسس الجرس ويدقه ،
 وفى لحظة خاطفه نرى الجرس يسقط عن الحائط ،
 ومحمود يتزع السلك ، بينما نجمة تضئ الراديو ،
 وتسرع إلى الباب تنظر فى عينه السحرية ، ثم تفتح
 فى الحال)
 محمود : (قبل أن يدخل) مدام نجمة ؟
 نجمة : انت اللى كلمتى فى التلفزيون .. اتفضل .. أنا
 نجمة
 (يخطو للداخل .. يجيل بصره فيها حوله
 باتتياه .. تلحظ أنه مهذب القول والإشارة ،
 كما ستلاحظ فيه خصلة التلفت فجأة من وقت
 لآخر ، كأن أدن صوت أو حركة يبه فى نفسه
 حلدا غريزيا ، بينما عيناه طول الوقت تشعان
 ببقطة ملحوظة .. ولها لمة كالنشرة) .
 محمود : (بصوت عميق لسطيف) ما تنزع عيش
 يا مدام .. واجبى أطمنك أولا إن ما فيش
 أى خطر عليك .. البيت تحت حراسة
 مشددة .. مخبرين الشرطة محاصرين الجهة
 كلها .. إن جه الليلة أكيد حنصطاه ..
 نجمة : (أكثر مما كانت راحة واطمئنانا) تفضل ..
 أنا لسه واخدانى الدهشة ومش فاشمة
 كويس ..
 (تجلس على حافة أحد المقاعد وتشير له إلى

عمود : أكد حنصطاه .
 نجمة : سمحي نمر على منافذ البيت سوا ..
 عمود : الأبواب .. الشبايك ..
 نجمة : تفصل .. وتنفض (وهو ينفض) الباب الزوار .
 عمود : (نجران من باب يسارا على المسرح وهما يتحدثان من الخارج)
 نجمة : (من الخارج) دائما مقفول بالترباس ..
 (صوت ترباس يفتح ويغلق)
 عمود : (من الخارج) والشباك ؟
 نجمة : (من الخارج) عليه حديد .. (صوت فتح وغلق الشباك)
 عمود : (من الخارج) أودة السفارة .
 نجمة : (من الخارج) الشباك مقفول .. وده المكتب .. مقفول بقي له جمعة ..
 (صوت فتح وإغلاق باب بالمفتاح) شباك مقفول ..
 (يدخلان .. هي تتسلمه دائما ..
 يتجولان حسيبا يقتضيه الحوار ، وهي تؤكد ما تقوله باختبار الشبايك أمامه)
 عمود : أودة النوم ، حسيب له ثغرة واحدة مفتوحة على الجنية لإغرائه بالدخول منها ..
 أحسن يكون شباك أودة النوم .. افتحبه حضرتك شويه صغيرة كأنك نسيت تغلقه ..
 (تفعل) ده في البوليس يسموه الكمين ..
 (يضحك بمرح) .. عندك حاجة ثمينه يا مدام ؟
 نجمة : زى إيه ؟
 عمود : مجواهرات ؟ فلوس ؟
 نجمة : حاجات بسيطة .. أنا مش من بتوع زمان اللي مجبروا الصيغة ..
 عمود : من فضلك تسمى على حاجتك .
 نجمة : (بقلق) تفكر يكون جه وأنا بره ؟
 عمود : نتأكد .
 نجمة : (تستدير إلى دولا ب غرفة النوم وتفتحها) الناس في العادة يفكروا ان المثلة ياما هنا وياما هناك .. أوهاهم يتوحي لهم بيها

عمود : حد معتاد يخط عليك بالليل ؟ جيران ؟
 نجمة : الجيران مسافرين اسكندرية .
 عمود : يواب ؟
 نجمة : ده خم نوم .
 عمود : بيع .. غيره ؟
 نجمة : الحته مقطوعه زى ما انت شايف .
 عمود : لازم هورصد الظروف دى كويس .
 نجمة : كان يراقب البيت ؟
 عمود : طبعا حضرتك ما لا حظتيش أى حاجة غريبه حواليك ؟ النهارده .. أمبارح ؟
 نجمة : أبدا .. (لحظة) زى إيه ؟
 عمود : حد بيتبعك ؟ حد سأل عنك ؟ اتصالات مربية في التليفون ؟
 نجمة : أبدا .. أبدا ما لا حظتتش .. ولا حد لاحظ .
 عمود : حد غريب واقف في الشارع ، وانت خارجة قمت سألت عنه البواب ؟
 نجمة : حد حصلش ..
 عمود : في الجراج .. في المسرح .. منادى العربيات .. أى شخص غريب حد شافه قال لك ..
 نجمة : أبدا ..
 عمود : (يتند) هو شغله دائما دقيق .
 نجمة : يبقى كان ييسراقب البيت ويراقبني .. وما حدش لاحظته ..
 عمود : لازم ..
 نجمة : طبعا .. آه .. ما دام دى شغلته ..
 عمود : كل واحد يجب يتقن مهنته ..
 نجمة : لكن لا .. كل جرم كمان له زلة بتوقعه ..
 عمود : إلا محمود سليمان .. للأسف ..
 نجمة : محمود سليمان .
 عمود : (متحزنا) نعم ؟
 نجمة : المرة دى البوليس عرف نيت انه حيزورني الليلة .
 عمود : (يبدأ .. ثم يضحك بمرح) طبعا .
 نجمة : (نهارى ضحكته) وحضرة الضابط قال :

(حستين يضع السماعة فيسكت الرنين ...
ما يزالان جامدين)

نجمة : سكت .
محمود : (يستدير فجأة) عندك سلاح يا مدام ..
نجمة : (تواجهه لحظة) .. لا .

محمود : (يصدر تعليماته بلهجة سريعة وموحية
بالتفويض) مدام نجمة ، طفي الأنوار الزائطة
دى .. خل الأنوار البسيطة المعتادة تسيبها
وانت قاعدة فى الصالون تقرى .

(نجمة وهى ما تزال تحت تأثير التوتر تسرع
هنا وهناك تطفى الأنوار حتى لا يبقى غير
ضوء أبا جورة الصالون)
كمان .. كمان .. طفى من فضلك ..

(يلحظ ابتعادها فيلجذب سلك التليفون بيد
مدرية يقطعها ويغنى طرفه المقطوع بينها
يواصل الحديث معها بشرة ثانية)

نجمة : (تخفى اضطرابها بمرح متكلف) .. بنعمل
ميزانسين .

محمود : علشان يكون مطمئن .. ولا يخافنى من
حاجة ..

(يظهر بأنه ينهيا للخروج وقد اكتست
لهجة أدبا عبقيا .. ورتة ودودة) مدام نجمة
خليك هنا فى الصالون ، وأنا حكون جنب
حضرتك على طول فى الجنيئة ..

نجمة : (بانزعاج) لا حتخرج وتسيبى ؟
محمود : (بركة تفريها بالإلحاح فى منعه) ما يصحش
أزعجك أكثر من كده يا مدام نجمة ..

نجمة : تزعجنى ا لا ياكابتن .. حضرتك تقعد معايا
هنا ..

محمود : (يزداد ودا ورقة) أنا جنب حضرتك على
طول فى الجنيئة .. اطمننى ..

نجمة : أطمئن أزاى ؟ ابنت لى حد الجراج يحيب
عربيتى ..

محمود : ليه ؟
نجمة : أروح أبأت عند حد من قرايى ..

محمود : حاضر .. أروح أقول لهم فى الجراج ..
نجمة : (أمرة) انت ما تخرجش .. نادى واحد من
المخبرين بتوكل .

المظاهر . (أخرجت حلبة أنيقة وفتحتها لتفقد
محتوياتها وهو يرقبها) شوية حاجات ذهب
صغيرة .. والفصوص دى أكثرها فالصو ..

محمود : (يتفقد محتويات العلبة بعينين ثابتتين) وسام
الفنون .

نجمة : (تخرجه وتفرجه عليه بمرح) أئمن حاجة
عندى ..

محمود : (كأنه أفاق) ما تأخذنيش إذا كنت
ما هتتكيش عليه أول ما دخلت .. ده وسام له
معنى كبير .. مبروك ..

نجمة : (متشكرة .. وعندى أقل من ميت جنه ..
تلمس يدها فى الدولاب وتخرجهم ولم يزالها
المرح) آدى كىل الثروة اللى فى بيت نجمة
صافق .

محمود : حطيم فى العلبة .. لا ، من فضلك ،
ما تحطيش العلبة فى الدولاب .. ولا فى
الأودة خالص .. خليها معاك دلوقت ..

نجمة : (حائرة بها) حفضل شايلها كده .. لحد
ما ييجى أدبها له ؟

محمود : احنا فتحنا له شباك أودة النوم .. خليها معاك
فى أودة الصالون دلوقت .. اتفضل ..

(فجأة يرن جرس التليفون .. تهمد نجمة
بينما يتحفز هو بكل أعضائه .. صمت .. فى
اللحظات التالية يضىء يظه أحد البتاوير أو
جزء من الصالة حيث ترى تليفونا معلقا على
الحائط وحستين يضع السماعة على أذنه)

محمود : (وهى هم نحو التليفون) ما ترديش ..
حضرتك منتظرة مكالة ؟

نجمة : (تتوقف مكانها متوترة) لا .

محمود : تقضى إنه حد تعريفه .

نجمة : مش عارفه ..

محمود : سيبه .

نجمة : (بصوت خافت مضطرب) هو ؟

محمود : ممكن ..

نجمة : ويضرب تليفون ليه .

محمود : يتأكد من وجودك .. نايجه والا صاحية ..

حستين : ايه ده بقى .. لسه ما روحتش ..

عمود : (كالتردد) ما اقلدش أئله للمخبرين من هنا .. جايز يكون قريب جدا من البيت فنلت نظره ..

نجمة : (تضبط انزعاجها بصموية) قريب من البيت ؟ يبقى حضرتك تقعد هنا زى ما انت

عمود : (كمن يفكر فى حل) طيب تسمى لى استعمل التليفون .

نجمة : تفضل .

عمود : يتجه إلى التليفون وظهر لها ، وقد اكتسى وجهه استمتاع ساخر بالكفامة وهو يدبر القرص والساعة على أذنه)

عمود : (فى التليفون بصوت خافت) ايسه يا أفندم .. كله تمام .. ما فيش حاجة لسه الهانم مصمة أقعد معاها فى البيت .. عند سيادتكم الرقم إذا احتجتى ..

حاضر يا أفندم (ويضع السماعة . يواجه نجمة بانتسامة غامضة) أمرك يا مدام .

نجمة : (تنفخ الصمداء ، ويلهجة تنفخ بالسخرية) أخذت الإذن .

عمود : سواء أنا هنا أوفى الجنية اتقى فى عهلق يا مدام نجمة .

نجمة : (يرحم من لم يسترد راحته بعد) روحى فى ايدك يعنى ؟

عمود : (ضحكة غريبة) المحافظة على الأرواح والممتلكات دى مهنة ، زى الاستيلاء عليها .. مهنة .

(يواجه كل منها الآخر وقد جلسا كأن كلا منهما يفحص الآخر للمرة الأولى .. لحظة صمت وترقب)

نجمة : موقف غريب !

عمود : فعلا .

نجمة : تقصد إيه ؟

عمود : حضرتك تقصدى إيه ؟

نجمة : إنت تقصد إيه ؟

عمود : أنا كنت دائما زى ناس كثير باقنى أقابل نجمة صادق ، واقعد معاها .. لكن ما تصورتش أمل يتحقق فى ظروف زى دى .. دى غرابة

الوقوف بالنسبة لى وحضرتك ؟

نجمة : القريب فى تصورى أن الضحية تنتظر الجاني ..

عمود : هو ينتظر القرصة ..

نجمة : حيثظر كثير ؟

عمود : مهته علمته الصبر ..

نجمة : وما علينا إلا أننا نتظر معاه فرصته .. واحنا ساكتين ..

عمود : نقدر نتكلم .

نجمة : ولما يفاجئنا ؟

عمود : أنا سمعى حاد جدا .. إذا حد لمس شباك أودة النوم حكون سامعه (يتجه نظرهما معا إلى الصندوق)

نجمة : فيه واحد يضخى بحرته أو جايز بحياته علشان شوية حاجات زى دى ؟

عمود : يمكن الحاجات دى مش هدفه ..

نجمة : آمال حيكون إيه ؟

عمود : جايز تأكيد الذات .

نجمة : سرقى أنا .

عمود : واحدة مشهورة زى حضرتك ..

نجمة : إيه الفرق ..

عمود : الصحف تحب تكتب أكثر لما يكون الموضوع سرقة نجمة صادق .

نجمة : وهو يجب الصحف تكتب عنه .

عمود : كل واحد يجب يظهر مهارته وشخصه للجماهير .. حب الشهرة ..

نجمة : سرقة للمصيت بقى مش سرقة للفنى .

عمود : أو جايز ..

نجمة : جايز إيه .

عمود : حضرتك قرئت المكتوب عك النهارده .

نجمة : بمناسبة الوسام .

عمود : قرئته كويس ..

نجمة : (تذكر فجأة) آه .. (تلتقط الصحيفة وتفتحها وتقرأها من الأباجورة وتقرأ) ..

مجد لا يستطيع أحد أن يتزعمه من نجمة صادق ولا السفاح نفسه .. إيه ده دى مجرد نكتة ..

عمود : محمود سليمان سيفتزه التحدى .. فغالبا

عمود : (كالتردد) ما اقلدش أئله للمخبرين من هنا .. جايز يكون قريب جدا من البيت فنلت نظره ..

نجمة : (تضبط انزعاجها بصموية) قريب من البيت ؟ يبقى حضرتك تقعد هنا زى ما انت

عمود : (كمن يفكر فى حل) طيب تسمى لى استعمل التليفون .

نجمة : تفضل .

عمود : يتجه إلى التليفون وظهر لها ، وقد اكتسى وجهه استمتاع ساخر بالكفامة وهو يدبر القرص والساعة على أذنه)

عمود : (فى التليفون بصوت خافت) ايسه يا أفندم .. كله تمام .. ما فيش حاجة لسه الهانم مصمة أقعد معاها فى البيت .. عند سيادتكم الرقم إذا احتجتى ..

حاضر يا أفندم (ويضع السماعة . يواجه نجمة بانتسامة غامضة) أمرك يا مدام .

نجمة : (تنفخ الصمداء ، ويلهجة تنفخ بالسخرية) أخذت الإذن .

عمود : سواء أنا هنا أوفى الجنية اتقى فى عهلق يا مدام نجمة .

نجمة : (يرحم من لم يسترد راحته بعد) روحى فى ايدك يعنى ؟

عمود : (ضحكة غريبة) المحافظة على الأرواح والممتلكات دى مهنة ، زى الاستيلاء عليها .. مهنة .

(يواجه كل منها الآخر وقد جلسا كأن كلا منهما يفحص الآخر للمرة الأولى .. لحظة صمت وترقب)

نجمة : موقف غريب !

عمود : فعلا .

نجمة : تقصد إيه ؟

عمود : حضرتك تقصدى إيه ؟

نجمة : إنت تقصد إيه ؟

عمود : أنا كنت دائما زى ناس كثير باقنى أقابل نجمة صادق ، واقعد معاها .. لكن ما تصورتش أمل يتحقق فى ظروف زى دى .. دى غرابة

- صمم أن الصحف تكتب بكسره ، محمود : نجمه : ليه لا ..
- سليمان يقبل التحدى ويتزعم وسام نجمه محمود : جازين حتكريمه .
- صادق .. نجمه : طبعاً إذا ..
- نجمه : (تظهر ضاحكة) ده يبقى مجنون ! يعمل إيه بوسام الفنون ؟ محمود : (ببساطة) هو كمان مثل .
- نجمه : مثل ؟! محمود : ما غريتيش إنه كل يوم يظهر للناس بشكل وبهيئة جديدة .. وعمر ما حد كشفه .
- نجمه : شغله يلزمه بكده والا هو غاوى تمثيل ؟ محمود : كل واحد يختار فى أداء شغله الأسلوب اللى بيغواه .
- نجمه : يعنى غاوى تمثيل .. محمود : عايزة رأيى .. هو أبرع ممثل فى مصر .
- نجمه : ياه ! .. محمود : كل واحد شافه أدى عنه للبوليس أوصاف مختلفة .. وكل واحد مثل عليه دور .
- نجمه : جازين اللى مثل عليهم دول مغفلين . محمود : أو هو عنده موهبة .
- نجمه : للدرجة دى . محمود : أى ممثل على المسرح أما يهوى منه الدور فى ليلة مياثرش على شهرته ... لكن ده الممثل الوحيد اللى إذا هوى منه دور فى ليلة ... راحت حياته .
- نجمه : ده صحيح .. محمود : ما فيش ممثل فى العالم يبراهه حياته ومماته فى كل لحظة على خشبة المسرح .
- نجمه : حقيقى . محمود : ولا نيش غيره فى العالم يمثل مرهوب وغاوى .. ما يقدرش حتى يحلم بالحصول على أى تقدير لموهبته ..
- نجمه : فعلاً . محمود : علشان كده تلقى لازم يسندك على التقدير اللى أخذته .
- نجمه : إذا جه ومثل على نجمه صادق أنا لازم حسفته .. محمود : ما أظنش .
- نجمه : (يقاطعها مبتسماً) ما فيش ضحية سقفت للص .. مهيا كانت مهارته .
- نجمه : طبيعى . محمود : (مقاطعاً وقد اتسعت ابتسامته) ما فيش حب للفن فى ذاته يا مدام نجمه كله حب مصلحة .
- نجمه : (تضحك للمفارقة) كلامك غريب .. محمود : الحياة نفسها غريبة ومحمود سليمان موقفه الليلة دى أغرب .
- نجمه : لكن مع ذلك أنا من يوم ما قرئت عنه فى الصحف .. جذبتنى حكايته . محمود : ناس كثير ..
- نجمه : وأنا بنوع خصوصى .. مش تحصلق . محمود : مصدقك ..
- نجمه : لما سمعت إنه زار القصر العينى ، رحى لدكتور صاحبنا شافه علشان يحكى لى عليه .. قال لى كلام غريب .. اللى سرقها فى جازدن سبى رحى أزورها مع إنى ما عرفهاش ..
- نجمه : غريبه صحيح .. لكن ليه ؟ محمود : حاسه إنه راجل وحيد .. راجل غريب عن الدنيا .. متمرد على حاجة . فى قلبه جرح مفتوح .. يمكن يكون مريض بمرض مالوش دواء .. عنده مأساة .. يستصغر الدنيا .. يستصغر الناس اللى لا تشوف واحد بيتألم بتسد ودانها ..
- نجمه : (يحاول ضبط اهتمامه) ده كلام هو طبعاً يجب يسمعه من نجمه صادق .
- نجمه : ومع ذلك ما أختيش عليك .. أنا باكراهه .. باكراهه .. ومع كده يصعب عليه .
- نجمه : لا مؤاخلة .. حضرتك .. ست .. والسات تحب الأنغاز ..
- نجمه : لا أبداً .. هولنز بالنسبة لكل الناس .. بينه وبين الدنيا ألف علامة استهزام .. زى ما يكون عنده حاجة عايز يقولها .. لكن

- عمود : أخرس .. فيستعمل سلسه ..
عمود : (مستكرا) أخرس ..
نجمة : علشان كده عايزه أكله .. عايزه أعلمه الكلام ..
عمود : (متشفا) دلوقت بيتجى ..
نجمة : ربنا ما يجيبه . لوفى ظروف مختلفة كان معملش ..
عمود : لوفى ظروف مختلفة كنت تحب تقوله إيه ؟
نجمة : عايزة اقله مالك ؟ تبان من إيه ؟
عمود : .. علشان العالم خافنى .. العالم خافنى ..
نجمة : شفت .. لازم مراته ...
عمود : (يفاجأ فيقلبه المرح) ده مجرد تفسير عاطفى ..
نجمة : ده كان حيلتها ..
عمود : الله أعلم .. لكن ما تفكرش دى حدود الحياة الى يقصدها ..
نجمة : آمال تفكر إيه ..
عمود : (بعد تأمل قصير) الدنيا كلها ما فيهاش لا عدل ولا رحمة ..
نجمة : ده كلام عام .. بس يا خسرة ..
عمود : خسرة إيه ؟
نجمة : الموقف موقف بطل .. والفعل فعل مجرم ..
عمود : أزاى بقى ؟
نجمة : علشان كده الناس كلها بيتبحث عن أخباره كل يوم الصبح فى الجرايد ، ومع ذلك بتخاف منه .. عايزة تحبه ، لكن بتكرهه . ونهار ما يقع برصاصة بوليس .. الناس حتودعه بالدموع ، لكن حتأخذ نفسها براحة واطمئنان ..
عمود : (سروره باهتمامها يزحمه خيبة أمل فى تحليلها) أنت اخترتله دور ناجح فى فيلم سينما ..
نجمة : مش أنا اللي اخترت له الدور . كل واحد بيختار دوره ومسيره فى الدنيا ..
عمود : (متحمسا) مش صحيح . فى الدنيا حظ أسمى بيقرض على كل واحد دوره ..
نجمة : فتفكر ؟
- عمود : مخرج مجنون .. الى غاوى هندسه بعمله دكتور .. واللى قلبه طيب يفرض عليه دور المجرم ..
نجمة : مخرجين كثير كده ..
عمود : ويفضل كل واحد يروض نفسه على إتقان دوره .. ويمزى نفسه عن عدم حبه لمهته بالنجاح فيها .. الطيب رغم أنه علشان يتجح لازم يمثل قدام الناس إنه طيب غاوى مهته ..
نجمة : كل الناس فى الدنيا يمثل على بعضها ..
عمود : علشان كده التمثيل أعظم مهنة ..
نجمة : لا !! .. أسألتى أنا .. مهنة متعبه ..
عمود : لكن متممة .. كل واحد فى الدنيا دى يمثل طول حياته دور واحد ثابت وجامد وممل .. إلا المثل ، كل يوم فى حال . يوم يمثل دور طيب ويوم شرير ، يوم مفرش ويوم حزين ، يوم متردد وضعيف ويوم عنيد وقوى ... وهه يجليه يعزف على كل الأوتار الإنسانية الى فى نفسه .. يعيش حياة وجدانية ونفسية وعقلية متنوعة وذهنية .. يعيش ..
نجمة : تفكر ؟ على الأقل فيه موهوب لقى إى أحسن له يكون سفاح ..
عمود : يمكن غضب عنه ..
نجمة : (بلهجة غير موافقة) فيه صحيح ظروف ..
عمود : واحنا صغيرين بتلعب ، كنا نقسم نفسنا عسكر وحرامية .. وتوزع الأدوار علأوله وزى ما تيجى .. ده عسكرى ، وهه حراسى .. ولا كان فينا عسكرى ولا حراسى ؟
نجمة : (معتزلة) ده مجرد لعب ..
عمود : (قاطعاها) ومع ذلك اللعبة كانت تستغرق الواحد لشوقته ، لحد ما يبقى العسكرى تمام عسكرى ، والحراسى تمام حراسى ..
نجمة : (تقتحم الحديث بإصرار) دى لعبة أطفال ..
عمود : ولعبة الكبار .. الحظ المجنون يوزع الأدوار تمام كده واحد يمثل عسكرى وواحد يمثل حراسى . وما دام ما حلش يقدر يفرض

- دوره ، يبقى لازم يتقنه .
- نجمة : (استخفت الفكرة مرحها) يعنى انت دلوقت ضابط ولا بتمثل دور ضابط ..
- عمود : أنا ضابط ، بأمثل دور السفاح . (يخرج مسدسه) ابعدى عن اللعبة من فضلك ..
- نجمة : (تصرخ) آه ..
- عمود : مضطربا أولا) ما أحبش أشوفك خايفه يا مدام ..
- (برقة واعتذار) أنا متأسف جدا . يا مدام نجمة ..
- نجمة : لا ما فيش حاجة ..
- عمود : (يضحك ملطفا الموقف) أنا كمان غاوى تمثيل .. لكن ده حلم إلى أقتنع نجمة صادق ..
- نجمة : من فضلك أنا أسفة لكن إذا سمحت لازم أتأكد دلوقت .. معاك تحقيق شخصية ؟
- عمود : (يقدم لها البطاقة) يا .. للدرجة دى .. أنا باحسد نفسى .
- أنا كمان قللى بينخطف للعالم بتاعك لما باشوفك تمثل ..
- (يضحك هو أولا ثم ترد له بطاقته وتضحك معه لكنها لن تستعيد مرحها السابق أبدا)
- نجمة : لولا انك خضعتى كنت قلت لك برافو ..
- عمود : أنا حيكى الحكاية دى بكل فخر . ومع ذلك أنا مكسوف منك وباكسر اعتذارى ...
- التجاوزت حدودى .. متأسف انى خوفتك .. سامعنى ..
- نجمة : انت فا جاتنى . علشان كله أنا التخصيت .. لكن ما خفتش .
- عمود : (فى ثبرته ظل من الخفية) كل الناس بتخاف من السفاحين .
- نجمة : لكن أنا لا .
- عمود : مش معقول .
- نجمة : أنا قابلت سفاحين كتير على خشية المسرح وفى بلاتوه السينما .. (تضحك) أنا نفسى مثلت مرة دور سفاحه .
- عمود : المسألة الليلة مختلفة .. يمكن ..
- نجمة : ليه .. انت مش بتقول إنه هو كمان تمثل .
- عمود : (يضحك بمرح) آه .. فعلا ..
- نجمة : لكن لا .. الممثل لازم يكون عنده مشاعر .. ضعف إنسانى .. وده يقتل .
- عمود : ما حدش بيحب يقتل .
- نجمة : لكن يقتل .
- عمود : يمكن لما ييفاجأ بصاحب البيت .. بتصبيه حالة .
- نجمة : رعب ؟
- عمود : ما يرعبش بنى آدم غير رعب خصمه .. ولما الواحد يشوف الفزع على وش خصمه يصاب بحالة غير إنسانية . والخوف شعور دنى
- نجمة : من كام يوم كنت بأمثل دور فى السينما .. زوجة بتقتل زوجها وهو رايع فى النوم .. حكاية كلها تمثيل فى تمثيل .. وأنا عارفه وصاحبة وعدنا اللقطة مرة واثنين .. وفى مرة الممثل اللى واحد دور جوزى بيهزى معايا ، ساعة ما قربت منه بالسكينة عمل كأنه صحى مفزوع .. ما تصورش أنا اتفزعت بحق وحقيق . مش تمثيل .. قعدت نص ساعة وهو يصالحنى لحد ما هديت ..
- عمود : (بانزعاج) حضرتك مضطربة شوية ؟
- نجمة : أما افكرت منظره ..
- عمود : غريبة أن الإنسان يجيله شعور حقيقى وهو عارف أن اللى قدامه تمثيل ..
- نجمة : زى واحد بيعش واحدة ويقول لها بحبك ويتصدق . هي ما بتناقش عيطة ..
- عمود : زميلك كان بيخوفك .. ما حدش بيحب يخاف ؟
- نجمة : الإنسان كمان يصدق تحت تأثير الخوف من شىء . مش يقولوا اللى يخاف من العفريت يطلع له .. الحقيقة إن اللى يخاف من العفريت يشوفه .
- عمود : معقول ..
- نجمة : لكن اللى يشوف العفريت يعرفه ..
- عمود : تمام ..
- نجمة : إنما السفاح انت بتقول انه تمثل .. يعنى كل

- مرة يظهر بصورة ..
 محمود : بالظبط .
 نجمة : تفكر حينئذ يبق في صورة إيه ؟
 محمود : مش عارف ..
 نجمة : جاي في صورة ضابط بوليس .
 محمود : (لحظة - ضحك) أما فكرة .
 نجمة : مش مقولة ؟
 محمود : (محرجا ويحذر) جاي ..
 نجمة : أنا شفت مره فيلم عن العصابات ، كان رئيس العصابة دائما لايس زى البوليس .
 محمود : (مهوتا) أفلام .
 نجمة : لا .. وكان تمام زى البوليس ، وفي مكان الحادث كان بدى العساكر أوامر يتنفذوها ..
 محمود : (يرقبها يحذر) ..
 نجمة : كان معاه تحقيق شخصية مطبوع .. زى بتاعك تمام .. أقصد مزيف بهارة يعنى ..
 لكن ماكشفوش غير المسلس بتاعه ..
 محمود : المسلس ؟
 نجمة : أيوه .. البوليس عنده مسلسات شكلها معروف .. زى المسلس الميرى بتاع البوليس عندنا .. أماطلع مسدسه العسكرى اللي جنبه شك فيه ..
 محمود : معقول ..
 نجمة : تسمح توربني مسلسك ؟
 محمود : إيه المناسبة ؟
 نجمة : مش عايز توربولى ؟ ..
 محمود : .. تفصل .
 نجمة : ارفع إيدك لفوق .
 محمود : (يحذر وترقب يرفع يديه) ..
 نجمة : أنا مش قادرة أقعد معاك أكثر من كده وقاعد معانا الشك !
 محمود : (يبطه ورباطة جأش) حضرتك بتشكى في حاجة ؟
 نجمة : انت قلت إن محمود سليمان أكيد جى الليلة ؟
 محمود : أيوه .
 نجمة : وما جاش ..
 محمود : احنا في انتظاره ..
 نجمة : وجايز يكون جه ..
 محمود : (يصطلع الدهشة والاستكار) .. تقصلى حضرتك ..
 نجمة : أنا عمرى ما شفت ضابط بوليس بيمطف زيك على واحد سفاخ .
 محمود : خللى بالك من إيدك يا مدام .
 نجمة : خليك انت هادى أحسن رصاصة تفلت كده والا كده .. أثبت لى بالدليل القاطع أنك ضابط بوليس ..
 محمود : أنا أدبت لحضرتك تحقيق الشخصية .
 نجمة : ومع ذلك ما اطمئتتش كفاية .
 محمود : المسدس اللي معاك ميرى ..
 نجمة : أنا ضحكت عليك في الفيلم العصابة كلها كان معاهم مسلسات ميرى ..
 محمود : مدام نجمة .. أنا يمكن خدتك راحتى معاك في الكلام زيادة عن اللزوم .. لكن اعلميني ..
 إعجابي بنجمة صادق ورطنى .. ساعيقى ..
 وربي أى دليل في جييك يثبت صفتك .
 محمود : مش متأكد إن كان في ...
 نجمة : طلع كل حاجة في جيوك ..
 (يهدوء يخرج من جيوبه بعض النقود ومندبل وتحقيق شخصية)
 نجمة : ده كل اللي معاك . ما فيش مفتاح . ما فيش وصل عليه اسمك أى واحد في الشارع تفتشه حانلاقى معاه على الأقل ورقة عليها غمرة تليفون .
 محمود : أنا من الأول طلبت اخراج الجنيته . حضرتك اللي قعدتيني بالراح . لو كنت ...
 نجمة : (تقاطعه) أنا كنت بانتظر الفرصة دي علشان أسألك عن حاجات مهمة .
 محمود : تقصلى تسأل محمود سليمان .
 نجمة : أيوه انت . إيه رايك في واحد يقتحم بيوت الناس ويفاجئهم بالليل .. ويعدن لما : « ياه . يخافوا منه » .. نصيبه حالة رعب .. يموتهم . وذنهم على جنبهم .
 محمود : (يتكلم يبطه وهو يقيس الموقف) أنت رايك أنه شرير .

نجمة : شكلك ما ينفعش سفاح كمان .. كبيرائك
ما ينفعش للسفاح ..

عمود : ومع ذلك حتى الإنسان لما ييمثل دور والا يقول
نكتة يكون يقصد يعبر عن حاجة حقيقية في
نفسه ..

نجمة : (تضحك) فتكر .
عمود : انت فتانة عظيمة يا مدام نجمة .
نجمة : وانت شخص غريب .

عمود : ما دام أنا خوفتك بيزار . وانت خوفتني ..
يبقى فيه حاجة بيننا مش غام .

نجمة : فيه محمود سليمان !
عمود : أكيد فيه محمود سليمان ..
نجمة : ما فيش محمود سليمان .

(فتحت الراديو عالي وفيه موسيقى راقصة
تمسها بمرح متزايد) قبل تلفونك أنا كنت في
أحسن حالاتي .. الليلة في المسرح أنا كنت
مش معقولة . وأما جيت كان لسه تسقيف
الجمهور بيرن في وداني .. ما فيش محمود
سليمان .. كله هزار .. لعب في لعب ..
رواية من ٣ فصول .

عمود : (فجأة يستترجه مرحها) كلايت . الفصل
الثالث أول مرة .

نجمة : (بصوت تمثيلي خطير) اللص نايم والضحية
بترقص .

عمود : نايم بعين واحدة . وبترقص بنص قلب .
نجمة : والفخ جاهز وحضرة الضابط قال : أكيد
حنصطاه .

عمود : المصلحة بيايين .
نجمة : كل باب عليه بطاقة .
عمود : كل بطاقة فيها اسم .

نجمة : الاسم ؟
عمود : محمود سليمان .. .
نجمة : محل الميلاد ؟

عمود : غيط المتاعب .
نجمة : تاريخ الميلاد ؟
عمود : لحظة بلحظة ..
نجمة : المهنة ؟

نجمة : انت كمان حبيت تخوفني . إيه السبب .
عمود : أنا اعتذرت لحضرتك . وبأكرو ..

نجمة : انت شرير ..
عمود : إذا حبيت .. أضربى تلفونو للقسم ..
علشان تتحققى ..

نجمة : اللعب غيرها .. أنا مش ممكن عيني متغفل عن
مراقبتك .. أنا عارفه أنك بلارع وسريع في
الحركة .

عمود : والعمل ؟!
نجمة : حقتلك . وبعدين أضرب تلفونو على مهل .
عمود : (يحاول الاقتراب منها) مدام نجمة .. .

نجمة : إوعي تتحرك ..
(يقرب كل منها الآخر)
قولى لى . إيه شعور الواحد . وهو بيخوف
غيره . وهو غيف . زى أى وحش .

عمود : دلوقت حضرتك أدري .
نجمة : (تضحك ولا تفقد انتباهها) أنا .
عمود : (بلهجة سريعة) خللى بالك الأسان مفتوح
يا مدام ..

نجمة : (يستفهم الموقف) انت خايف حقيقى .
عمود : كل واحد يخاف .
نجمة : (إمباهاه) إلا أنا .

عمود : وانت كمان ماسكه المسلس وخايفة .
نجمة : صحيح .
عمود : أنا متأكد ..

نجمة : إيدى بترعش .
عمود : مدام نجمة . أرجوك . المسلس اللى معاك ده
بيضرب من أقل لسة ..

نجمة : يا برودك يا أخى (تلقى له المسلس وهى
تضحك . فسرعان ما يلتقطه ويجارها في
الضحك) نبقى خالصين .

عمود : نشقى دى .
نجمة : واحدة بواحدة والبادئ أظلم .
عمود : تصورى أنى ظنيتك حسبتي السفاح
صحيح .

نجمة : أنا نجمة صادق .
عمود : يعنى ما شكيتش لحظة إن السفاح .

- محمود : يقرأها ثم يقدمها لها) ده أمر شغل من الاستديو .
 نجمة : تضع الصينية بسرعة) جه إني ؟
 محمود : معرفش ..
 (صوت السيارة تتطلق)
 نجمة : ده دلوقت حالا ..
 محمود : يظهر هو اللى مشى ده .
 نجمة : ده معتاد يضرب الجرس دقة صغيرة علشان ان كنت صاحبة .
 محمود : ممكن عجبش يزعجك .
 نجمة : حسنين ما يغيرش عادته أبدا . كنت عايزاه يقعد يونسى ..
 محمود : مشى ..
 نجمة : اتفضل القهوة . أنا أجيبه بالتليفون . (ترفع السماعة .. تلقى حامل السماعة عدة مرات ده التليفون خسران .. والجرس خسران ؟
 محمود : دلوقت تيجى الحرارة .
 نجمة : (تلمسك بقوة) لحظة أجيب سجاير ..
 (تدخل غرفة النوم . تسمع ولما تتأكد انه لا يتبعها تفتح درج التواليت وتلتقط المسدس وتضعه في جيب فستانها وتلتقط علبة السجاير وتعود مسرعة . وكان يتربقها بميسون حلوة .)
 اشرب القهوة ..
 محمود : (باهتمام) حضرتك مزعجة من حاجة ؟
 نجمة : أنا مش خايفة .
 (من هذه اللحظة ستؤكد نجمة حروف كلماتها بقوة)
 محمود : (يرتقها في حلز) ..
 نجمة : افترض أشد الوسام . وأنا بلغت البوليس فوراً انه وقع مئى في التكنسى ..
 محمود : مش فاهم .
 نجمة : يبقى يقدر في الحالة دى بيعت للصحف يتفاخر بالسطر على بيت نجمة صادق وانتزاع الوسام .
 محمود : (يحلز) ده إذا حصل سطو ..
 نجمة : طبعاً يحصل .. أنت قلت إنه يحصل .
 محمود : متعمر .
 نجمة : الوظيفة ؟
 محمود : لص .
 نجمة : محل الإقامة ؟
 محمود : الليل .
 نجمة : رقم القيد ؟
 محمود : صفر صفر صفر صفر .. وعلى باب المصيلة الثانى بطاقة : الاسم ؟
 نجمة : نجمة صادق .
 محمود : محل الميلاد ؟
 نجمة : مسرح الأزيكية .
 محمود : تاريخ الميلاد ؟
 نجمة : كل ثالث دقة على خشبة المسرح .
 محمود : المهنة ؟
 نجمة : مراية بطول المجتمع وعرض الحياة وكل اللى بيص فيها .. يشوف نفسه .
 محمود : الوظيفة ؟
 نجمة : مسجراتى .
 محمود : محل الإقامة ؟
 نجمة : الخيال والحقيقة .
 محمود : رقم القيد ؟
 نجمة : نجمة صادق .
 محمود : ستار !
 نجمة : لسه دقيقة . حملك فيها قهوة . مطبوطة ؟
 محمود : مطبوطة . شكراً ..
 نجمة : اشكر السفاح ..
 (تخرج نجمة من باب اليسار نحو المطبخ وما إن تبعد خطواتها حتى يسرع بفتح العلبة بمبديله ويغرها في جيوبه ويم إلى الشباك يفتحه ثم يرد لدى سماعه صوت سيارة تقف أمام الباب . فيعيد ارخاء الستارة ويرقب باب الشقة يحلز . الآن يدخل حسنين من كالوس اليسار وما إن يضع يده على الجرس حتى يشهق كأنه لس سلكاً حارياً . ويصمهم ثم يدفع بورة تحت حطب الباب ويخرج وهو ساخط . تدخل نجمة بصينية القهوة والفضايط ييم بالتقاط الورقة .)
 نجمة : أنا سمعت صوت . (تنبه للورقة) إيه ده .

- عمود : طبعاً إذا حصل حيكون فيه محضر بوليس .
 نجمة : مش راح أبليغ البوليس .
 عمود : أنا لازم أعمل محضر بالواقعة . .
 نجمة : وإذا أنت معملتش محضر .
 عمود : عايزه حضرتك . . .
 نجمة : (تقاطعه) يبقى راحت مغامرته فاشوش .
 عمود : عايز أفهم . .
 نجمة : أنا اللي عايزه أفهم . .
 عمود : يظهر فيه حاجة بتلور في ذهنك .
 نجمة : فيه حاجة لازم تكشف عنها الغطاء دلوقت حالا . .
 عمود : (بيظه وحلر) حضرتك فكرت راح فين بالضبط . .
 نجمة : في العلية دي . .
 عمود : (يثبات) أنا هنا تحت أمرك . .
 نجمة : افتح العلية يا حضرة الضابط . .
 عمود : أنت مضطربة يا مدام نجمة .
 نجمة : أنا مش خايفة ومش حخوفك .
 عمود : اتفضل افتحي العلية بنفسك . .
 نجمة : انت اللي حفتحتها . .
 عمود : أؤمرى . .
 نجمة : بأمرك .
 (الضابط يتيس الموقف بيظه ولكنته بطرف ظفيره يفتح غطاء العلية فيبلى فارغة ثم يواجهها بحزم وثبات)
 نجمة : طلع الحاجات من جيوبك يا عمود سليمان .
 عمود : ده دوري بقى إني أمرك . . خللي بالك أنا قاسي جدا . .
 نجمة : (تقاطعه) مش حاتطلع بحاجة في جيوبك وأنا واقفه على رجل .
 عمود : (بلهجة خطيرة) افتحي الباب بأيديكي واشكربني أنا خارج من غير ما أديكي . . (يهم نحو الباب)
 نجمة : (تصوب مسدسها) ألق مطرحك .
 عمود : (يهاجأ فيتوقف) . . أنت قلتي إن ما عندكيش سلاح .
 نجمة : ما حلش يفقد حياته علشان غنيمة صغيره زى دى .
 عمود : شكيت في أول لحظة .
 نجمة : أنا الأول حطيت تقني فيك . وكان لازم ده يثير فيك الشبهة .
 عمود : أمال أنكرت ليه إن عندك سلاح .
 نجمة : لأنه مش مرتخص . لكن يقتل زى السلاح المرتخص تمام .
 عمود : (يجلس يهدوء وهو يرقبها ببقطة كاملة) أنت تغلبي .
 نجمة : طلع الحاجة من جيوبك .
 عمود : تنفق .
 نجمة : ما فيش حاجة ممكن تنفق عليها .
 عمود : أولاً أنا عيب في حقى أخرج من غير شيء وأنت تروى القصة للمصنف عل أساس أنك هزمتيني . .
 نجمة : أنا هزمتك فعلاً .
 عمود : (تلون لبعته) مدام نجمة . . أنا معجب بفنك . وزيارو ليك شيء حمز به طول عمرى .
 نجمة : طلع الحاجة من جيوبك .
 عمود : علشان كله أنا حطيتك تذكر . . تديبولي هن طيب خاطر . .
 نجمة : مش حاتطلع بحاجة . . ومش حاتقدر تباهى بأنك قبلت التحدى وسطيت على نجمة صادق . أنت يستفزك التحدى . أنا كمان يستفزني التحدى . .
 عمود : (يعد لحظة) . . أنا سلمت . اتفضل .
 (يقترب من كرسي بجوار الأباجرة يظهر بإفراغ جيوبه ولكنته فجأة يختطف مسدسه من جيبيه بيد ويطنفء النور بيد . يطلق رصاصة فتطلق هي رصاصة . يصرين صمت في الظلام . يقترب شبحه من شبك غرفة النوم المفتوح والذي ينفذ منه ضوء)
 نجمة : (في الظلام) أبعد عن الشباك يا عمود .
 عمود : (في الظلام) أنا أقدر أصيب على صوت تنفسك حتى ، وانت ما تقدرش حولا تقدرى

تنورى النور لاني أسرع منك في الضرب ..
أنت دليقت تحت سيطرتي . ارمى المسدس
وخليق اسمع وقوعه على الأرض .

(صمت)

نجمة : أنت كمان تحت سيطرتي . مش حتقدر تخرج
من الشباك لأنه منور . والباب جنتي .
محمود : (بنيرة إعجاب في الظلام) أنا طول عمري
معجب بفنك .. لكن أول مرة أواجه خصم
بشجاعتك ..

(لحظات صمت .. ثم طرق شديد على
الباب . صوت فتح الباب . الثور يشبه
البواب الذي دخل لثوره بينما ترى نجمة مرتجة
على أقرب كرسي)

البواب : ايه اللي جري يا ست ؟!

نجمة : (مذعورة) لف فتش البيت .

(يتدفع في كل مكان ويعود)

البواب : ما فيش حد هنا ..

نجمة : عل الي حصل يا عم أحمد .. كنت فين ؟

البواب : أنا سمعت أول طلوع وأنى نعلان .. فكرته

حلم ونمت ناني .

نجمة : السفاح ذاته كان هنا .

البواب : يا خبر اسود .. وعملت كيف ؟!

نجمة : خفت .. ركي سابت لكن لو كنت أظهرتله

خوفي كان موتني . فهمت منه كده . أول مرة

أمثل بكل أعصابي دور الست الشجاعة وتكون

حياتي نفسها متوقفة على إتقان الدور .. زى
السفاح ما بيعمل ..

البواب : لكن تخافني ليه يا ست .. وانت في يدك
الفرفر ..

نجمة : (تضحك عاليًا) ده ؟ ده مسدس تمثيل يا عم
أحمد .. مسدس بس .. بالعب به لما يكون

عتلى ضيوف ..

البواب : والضرب ده كله كان تمثيل يعني ..

نجمة : هو كان معاه مسدس حقيقي .. لكن استنى .
هو خرج مين ؟

(تميل نظرها فترى ستارة شباك الصالون
يطيرها هواء خفيف .. فترفضها على عجل)
طبعا فتح الشباك ده من غير ما اسمع أى
حس . (تتلفت فترى أشياءها على أحد
المقاعد فتندفع إليها تتفقدتها) الله . ده ساب

كل حاجة .. حتى الوسام .

البواب : احدى ربنا انه ما قدرش ياخذ حاجة .

نجمة : كان يقدر ياخذها .. هو الل سابها .

البواب : يه .. وإيه اللي تخليه يسيبها ..

نجمة : أعجب بي يا عم أحمد .

البواب : إيهيه .. بتكلمني عليه زى ما يكون بنى

آدم !

نجمة : ما هو بنى آدم يا أحمد . يا ناس .. بدل

ما تخوفوه .. اسألوه .. يمكن يحاويكم

وتحاويوه .. مش يمكن ؟! يمكن .. يمكن ..

(ستار)

الفريد فرج



تجارب
من رسائل القراء
شهریات
متابعات
مناقشات

-
- فرح بالنار (قصيدة)
 - مجموعة قصصية (قصة)
 - من رسائل القراء
 - عن التاريخ والفن والمعرفة (شهریات)
 - الغموض في الشعر (متابعات)
 - الفنون التشكيلية في مصر
 - بين التقليد والتجديد (مناقشات)
 - محمد عفيفي مطر
 - سعيد سالم
 - تعليق : د. عبد القادر القط
 - سامي خشبة
 - بركسام رمضان
 - د. صبرى منصور

تجارب

تنشر «إبداع» في هذا الباب «التجارب الفنية» في الشعر والقصة والمسرح .
وهي تجارب قد تخرج في تقديرنا ، لا على الأصول المألوفة فحسب ، بل تتجاوز
ما بدأ يستقر من ملامح التجديد ويتحول بدوره إلى أصول وتقاليد مرعية .

وقد لا نقرّ نحن - فوقيا ونظريا - بعض ملامح هذا التجديد على الجديده
ونتائجها ، ولكننا نقف أمام «التجديد» الذي لا يمكن إنكاره ، فنلتزم بأن نطرح
بعض ثماره على القراء والنقاد ، فلا بدّ أن يكون لهم رأى فيه ، نرحب بنشره كل
الترحيب بمثل ما نتيح الفرصة أمام المجددين المجددين ليختبروا مغامراتهم أمام
القراء .

«التحرير»

فرح بالنار

محمد عفيفي مطر

شبكة الصيد والحرب ،
أرخي شكيمة مهرته منصتاً للنداءات مزلزلات
يتأوشنه عن خطاه ،
جوارحه يتلفتن ، شكنة تنقصد من صدا
وارتعاية حمى ، وتعموه غاشية الفجر
بالفرح المتضجع ، يُغريه بردُ الندى وانفساح
البسيطة بالصمت والطير ،
تعلو نداءاته :
يا زمان الولاء المبعثر كالريح
هل عصفت بحدودي عواصفك المستبيرة
فالعرش منقرسات قوائمه في المسافة بين الشهيق وبين
الزفير

لم انحسر الواغلون
فمملكتي آخر الظن أوها
والولاءات .. هل فتحت في جدالاتها
الأفق فانهمرت من شقوق السماوات
ألوية وينود تزجر فيها الطواطم دامية !!
وعقاب السلالة .. هل من مسافة ورفرة
غير ماتزفر الروح من حسرة ،

مضت حقب ليس يدري أوائلها أو غواتيمها
أحد غير ميراثه من دم ملكي وفطرته في
مغالية الموت بالأارث أو في غلاب السقوط عن
العرش بالنسل أو بانتشار ملامحه في
السلالة أو بانتقال الشرائع والصورجانات في
التخلف الوارثين
وهم - واحدا واحدا - يجلسون على العرش ،
يجيئون ، آخرهم مثل أولهم ،
فاذا أزفت لحظة الموت ماتوا كأيهم :

ملك الوقت يهجو على ركبته وحيدا يقب
عينه في ملكوت الظلام ويسمع أهوال
صوت السموات اذ تتفتق أفلاكها
وانفساح البسيطة اذ تنفجر أجدانها عن
دوي التواريخ ، يسمع ما القطم في دماءه وأنفاسه من
دهور الترقب والحذر المتوحش وهو يرى كيف
فاضت عليه الممالك تأكل من ملكه وتراث السلالة
حتى تساكه جلته ودماءه ،
وكيف يغيب فينحسر الآخرون إلى آخر الظن ..
حتى إذا اقترب الفجر ألقى حياته وانتضى

غير ماحزُزته الأسنة فوق المخنق
صيد أناوشه في الطراد أو الموت

يسنح أشراك غيلته

يا زمان الولا . . لا . . لا . . لا . . ت . . ق ١١

ملك الوقت يأت - كل ملك السلالة - شِكْتَه

تتلامح منها غواياته طعنة طعنة ،

والجراح تنز يناعيها تحت مغمّره وهو منفرد

تسأب أعضاؤه من سنايك مهرته

فالنجيع على الأرض وقسم الأهلّة . .

آتت طفوس المراسم والدني :

ميم : يد مغلولة في طمحيه الواري

والزئذ في بارزليّ العاري

أوتلذ نار السقط في كهف البلاة المعتم الهاري

والطاء : عتقة انتظر ليّتها في

زمان القش والاحطاب تأريلات ما

خطته في رق الوصايا مهرة النار

والراء : وقسم السبك المقطور من

سهد الرباط الصعب في ليل الشفور ،

القوس في الشد ، الهلال الفضة ،

المهمال بين الآف والينوع ،

دمع جرة ماين أجناف

هذا أنا وارث الوقت . . لَقَفْتَه في الجراحات ،

شكته كفن وتراب السلالة والرمل والطمى طيب الخنوط

وأرقذته جنب جدتي وتنظم العائلة

صفوفاً من الشهداء تراصف أجدانها جدناً جدناً

وابتدأت زماي :

أنا صاحب العرش والصولجان

تَرَدَّتْ في الملك . . هاسن رعايا سوى شبحي

المُتَلَطِّف في الظل والنور ، ملكتي الضد ، رؤيا اصطحاب

من الاحتمالات ، مُس جنون من الانتظار المرباط في

عاصف المد والجزر . .

وهذا قميص المسافات - في - الليل :

أنت القضاء المقبّب والحرق لى ،

بيننا كان ماء التراب والصلب يغل بأسمائه

وأنا فوق عهديك دائرتا حرة تتكحل ،

من جسدي قد منحك ملكة فتجلبت :

هذا هو الأفق مسجورة في

نوافذه الشمس ، والنوم وحيزة والعصافير مسكونة بالشجر

وتحت الحظي غيمة ، وشرارة برقي تطاير في وَفَى الطلح ،

والنهر تخفى في زبينة عهديك ،

أذكر طين الجسور التي كتبتها المواويل في راحة النهر ،

أذكر :

لى امرأة كللت رأسها الشمس وانفتحت بين هالات

حنائها مدن اللون وانتشرت حول سرتها الأنجم العاليه

والقت قميصين من زخرف الطمى :

هذا قميص المسافات - في - الضوء

تلبسه خطوة الطين في برعم يتنفس في حجر الاحتمالات ،

تلبسه الشهوات المليئة والرحم المثقلة

خَطَفَتْ عطيتها (والعطايا اختطاف)

وحاصرني وجهها . . فانا النهر وهى الضفاف

وبعثرني رقصها . . فانا البرق وهى الرياح

ظل المقاب مرفرف ماين أجنافني

في عارض يرفض منه برقه القاني

فقرأت في أطرافه أسماء أبائي وعنواني :

• المواويل •

١ - موال من حداثق نفيسة :

عين ياعيني باليلي باليل

أنا الخطي . . وفي دمي الطريق

أنا الذي تزرعه الكتابة

في الريح أو تطرحه في القشر

منطقنا وساقطاً في نفسه ،

وضارباً وجهته في الصخر

كى يفتح المجهول في ملكة الأشياء

في المجثم البالي
يومُ تُجَاهِيَا في دمنة الروح تأويلاتُ أحوالي
يامن سيمعني

صوق غزالةً وشم . . في خرائطه
تسرى الأراقمُ أحياناً بأحبال
نسجُ تُعَنِّكُهُ الأنواءُ في دأب
والصيدُ آخرُ ما أبقته أطلالي :
جمرُ المواقد مدفونٌ برملتها
والمشق هودجُ آله فوق فدفعها
يمحى ويلمع في جلي وترحالي
ياليلى

٣ - موال المغنى
ناديت لو أسمعَتْ أو بُلِّغَتْ
ما كان امتدادُ النهر في طين الكلامِ
إلا بلاداً من دم الصلصال ، والأرضُ
استنامت تحت بلور الظلام
فأذاوَيْتُ فيه ، وأرختُ
مهرة الأرغول مشدودةً للجم
كان المغنى في انقباض العرس
والسُمَارِ يبيكي عشقه عاماً فعام
عيني وياليلى وآه
وجه البلاد المبهم المقطور في الرؤيا
اشتباك الطير في عصف الغمام
والنهر يعلو . . ضفته رحمة من
سايق النوم ، السواقي لاتنام
إلا على جرح ونزف يسكن الصلصال
والموال في حيز الغمام
عيني وياليلى وآه
أسمعَتْ لو بُلِّغَتْ . . كانت في جروف
النهر أشباح ، وأعشاش اليمام
منقوشة بالدم ما بين الخطى والطمي ،
فجر من دم في النهر عام
دوامه أَرَحَتْ ذراعيها وثوبها

الحائط المقام دون وجهة القبر
ليل ياليلى ياعيني ياعين
إن الذي يحمل من مذائب الرعب مفاتيح الكنوز
فتعلمين . . هوة مليئة واقفة في طرقي
وتسقطين في كل خلية من جسدي
فأبدأ التنازع الأول بالسقوط في الرموز
ياعين ياعين ياليلى ياليلى

في نفسي لما نزل روائح الطحلب والشرارة
وشهوة النسج على مناسج الأساء
أحمل في أصبعي الخاتم من طينتك المواراة
بالسر والبيكارة
ان قلت يا أشجار
تفجرت في الجسد البراعم الخضرة وسقطت
في فمي الأثمار
ان قلت ياسماء
تكررت في فلك العينين
كواكب الظلمة والنهار
ان قلت يا خليقة
تجسدت في زهرة التهدين
والزغب المشمس رجفة المدائن التي
تولد في توحد الأنساب والكتابة
ياليلى ياليلى ياعين ياعيني

أبغى السكر وأثقلت ذاكري مواسم القطاف
أستندت رأسي مظللاً بالشعر والقدرة
أغفيت . . أعشائي هي الأرض الوسيعة ،
والخليقة قبضة من طينتي
والناس أبنائي
ياليلى

٢ - موال النظر من بعيد :
ياتن سيمع صوتك كلما نَمَقَتْ
سود الغرابيب في رآد الضحى العالي
أو كلما رفرِفَ الديجور أو تَغَبَّتْ

٣ - إذا انفسحت في الكتابات نافذة
الافق بين التقيّة والسر ، بين القناع
ودعومة الرمز .. فتكبرى في ظلام الكواكب
أيتها الشمس ، ولتنسج عقدة الدم يارجفة
للمخاض المياغت يارجفة الرحم الواعدة .

٤ - وكانت بلاد الطواغيت سجادة تنقص
فيها رسوم الشجر

وتطوى أمم المغيرين ..

تطوى .. فتعلو بناياتها .. تتمطى

بلاد من الرمل والريح ..

كان المغني يغني : «امنحوا وجه هذا الحجر

قداسة خطواتكم وانرجوا ..

واكتبوا وطناً يتفق كالجرح .

كان الكلام

وكان الممالك يقتسمون رغيف النخاسة

يرتد وحش الكلام

خطوطاً من الموت مكتوبة في جبينى

يقبلها البرق والرعد

حتى غاض الحريق المفاجئ ..

• - هو الماء يشتعل الآن في النهر .. كيف

النجاة لكم أيها السابحون مع الماء أو ضده

والمرائب تهوى مفككة (ليس من عاصم)

والخطى غرقى

والمسافة بينى وبين بلادى وعرشى

دم وتماسيح نار

٦ - أرى ..

خطوة الشمس أوسع من ملكوت الفجعية ،

أعمق من قشرة الصدا التكثف فوق

رغيف البسيطة ، أبعد من آخر الظن ،

أقرب من نفس الرثين .

أرى خطوة الشمس .. والأرض مهمازها

ووجهاً من قماط الموت قلم

ليل وباعين وآه

كان المغني طافيا فوق المياه

يمشى به النهر الثقيل المخطوم

أهل إلى أهل ومن عام لعام

يُلفت .. لو ينشق عن وجه البلاد

المبهم المقطور صلصال الكلام

عيق وباليلى وآه

(٢)

لمن هذه الأرض ، هذه البلاد التى

اقتحمتها البلاد وأهوت بصندوقها حبة حبة ،

والمدى قنقذته الرماح ،

البلاد التى انفرطت من جراحاتها كالفنيسة

بين الأكتف .. لمن

ليست من الرعب فزاعة ، قلت حصن الكتابة آخر

ما يملك المتوحد ، تلثم فيه

خيرول الدم المتحول ،

كان الزمان زمان الكلاب التى اغتالت

بالكتابات فانطلقت تنهارش والجيقة الملكية

تنحل والأرض أحييت ليالى غرائزها بشواء

الدم الأدمى وهذا النباح له ثمن :

١ - يتساقط معنى الكلام ويوى اغتلام

الكتابات تبقى المسافات مهجورة والخيول

الخفيفة تأتى الوجوه الخفيفة تأتى .

٢ - تساقط لحم المعاجم عن عظم هيكلها المش

وانفضحت رمة الفعل في صيغة خشب للترايب

والاسم يسكنه زمهرير الخواء ، الدلالات في

بائن من طلاق الإشارة والحس ، يستبدل

النحو أركانه ، ثم يبقى الكلام مسافة رحل

تعسكر في الدمى والجيوش الغريبة .

وجيزةً في فضاء الخليفة أوراقتُ الخضضر طعمُ البلاد
وظلّك بيت الزواج المقدس ، في جدرِكَ الحى
يزدحم الماء والطمي ؟ !
قومي سطوع القيامة ، واصاعدي من دمي .. أنت يا
شهقة الاحتمال المفاجيء يافرخ الاسئلة
فهذه عصافيرُ جبرك مكتوبة
(قفصُ كل شيء وافقُ يفتحهُ الحلمُ)
نائمةً أنت مصفوفةً والصفائرُ معقودة ،
بين نهديك يساقط النومُ ، والماء والطمي فرشك ،
والريحُ مكتوبة في صراخ المواليد ..

قومي اصعدى من دمي .. أنت نائمة حول
جفونيك يلتف عُقدُ القرى والمدائن .. أنت مدّة
(كل شيء سريرٌ وعاصفةُ نترك
العين بعد النعاس)

ووجهك أروقة في خراب الممالك ..
هذا أنا ملك الوقت .. تلثم فوق بساطي الخليفة ،
أدخل في كل بيت ، وفي كل بيت رعاياي ،
ألبس طمي القرى خاتماً ولساناً لسطوة قلبى
ومدرجة لبلادى التى سوف تشهد :

هذا هو الصولجان الذى يغزل
الريّح والبر والبحر ..
فلتأكلوا مازرعتم ،
أقيموا ولائم عهدي .. فهذه هى النار ترفضُ أنوابها
وتقد خطاها على فرح الاسئلة
فتمنحها شكلها في مرايا البلاد ...

والرياحُ الطليقة مهرتها ،
فاصري يا شמוש الكوايس في
خشب العرش وليسرح السوس
فالارضُ بوابةً والردى في البلاد الطريق ،
الحريقُ المفاجيء دوامةً تتمدد في أفق الاحتمالات ،
والشمسُ تسرع .. كانت تفر الأقاليم من تحتها
تتداخل مخطوطة الرمل في أحرف الماء
والورقُ المتطاير يلثم في مصحف الخلق
والشمسُ تسرع أبعد منا وأقرب
والوقتُ يرفع نيرانه الغوضيّة ، يحمل
آيات غربته وطناً للولادات والاحتمالات ..
والشمسُ تسرع أبعد منا وأقرب ..

(٣)

أهاربةً أنت عريانة تحت قشر المسافة
أم أنت طالعةٌ مثلاً يطلع التهدُّ مستورة ؟ !
أنت تاجٌ من القش يلبسه ملكُ الوقت منتظراً
لحظة البرق خطفُ الحريق المفاجيء ؟ !
أم أنت قافية تتوقّد تحت رماد الكلام ؟

وهذه المسافاتُ سر والملك المفتق بنغل من
تحت الخلق يكسو عظامَ دفائنه اللحم ،
أم أنت عصفورة تنقل جرتها في غصون الخراس
وتفتح في خشب الارث باب الغمام فتسهل خيل
البنائيم في جسد الارض ؟ !
واحدة أنت والكون أساءة وجهك أم أنت

القاهرة : عمدة عيني مطر

١٩٨١ - ١٩٧٥

سعيد سالم | مجموعة قصصية

هذا بمثابة السابقة الأولى من نوعها في مجتمع من المجتمعات النامية على كوكبنا الأرضي الصغير .

القصة الأولى :

كنت شاردا أفكر في الحكمة الإلهية من تواجد كائنات إنسانية تحب العبودية وتستعبد الاستعباد . عجزت حيلتي عن التوصل إلى سر هذه الحكمة فأنصرفت إلى جريدة الصباح اليومية أجتر ملائقي . توقفت طويلا أمام مقال بعنوان «وجهة نظره» . يطالب كاتبه بإعدام المدخنين كحل نهائي قاطع لمشكلة التدخين .

نحيت الجريدة جانبا وأشعلت سيجارة ورحت أفكر طويلا حتى أصابني صداع شديد وشعرت بسرعة غير عادية في نبضات قلبي .

فصلت الورقة التي تحمل وجهة النظر وألقيت بها إلى السلة فسقطت بعيدا عنها . قمت لأضعها حيث ينبغي أن توضع فأطاحت بها نسمة هواء من النافذة المفتوحة حيث استقرت تحت قدمي . انحنيت لالتقاطها من تحت الحذاء . قذفت بها إلى السلة ثم بصقت . عاودت الجلوس . فكبرت أن أزور الطبيب ليقبس لي ضغط دمي . دخلت بغية السجارة بشراهة شديدة . أطفال

مقدمة للمجموعة بقلم الكاتب الكبير فلان الفلان :

«الفن عندي هو إعادة صياغة الوجدان الإنساني وفق مشيئة الفنان بما يحقق للإنسانية سعادة قوامها توازن هادئ مستقر بين الإنسان والكون ، ولذا فإن اعتقد أن فن الأدب قد نجح ومازال يحقق نجاحات متصلة في تأدية رسالته في المجتمعات المتقدمة حيث للكلمة المكتوبة سحرها وسطوتها وفعلها الفعال . لكن الأمر يختلف كثيرا في المجتمعات المتخلفة التي يسمونها تأديبا بالمجتمعات النامية ، إذ تتكاتف مجموعة من الأسباب المركبة لقطع دواير كل ما يصل بين الفنان وقومه . وليس من شك في أن جهل الشعوب وتسلط حكامهم يقفان على رأس الأسباب المذكورة بما يؤدي إلى تضلُّل أو انعدام تأثير الكلمة المكتوبة ، فيمسي صاحبها وكأنه يؤذن في مائدة أو ينفخ في قرينة مقطوعة .

ورغم كل ما أمتنع به من ثقة في صدق مقولي إلا أنني أستطيع أن أدلى بشهادة أمام تاريخ الأدب أن المجموعة القصصية التي بين يدي الآن تشذ عن القاعدة ، وأن قصصها الأربع - رغم قصرها الشديد - سوف تهز مجتمعا هزرا عنيفا ، يعقبها إثارة جدل أكثر عنفا في الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية ، يؤدي في النهاية إلى المساهمة في إحداث التغيير الذي أشرنا إليه . وسوف يكون

جرتها في قاع فتجان القهوة الموضوع أمامي ثم ألقيت بها في السلة ، وأشعلت سيجارة ثانية .

القصة الثانية :

ذك اليهود يبروت فاندفع نفر من المصريين يطلبون القتال إلى جوار العرب . أراد كاتب صحفي أن يوقف هذا الانتدفاع - لسبب لم أفهمه حتى الآن - فكتب يهاجم المتطوعين ويكسر مجاديفهم ، لكنهم أبحروا ولم يابهاوا به .

قرأ قارئ هذه المقالة فوجد اختلافا بين وجهه نظره في المسألة ووجهه نظر الكاتب . بعث إليه برسالة إلى الجريدة فند فيها حججه بحجج مختلفة انتهت إلى رفضه التام لكل ما ذكره الكاتب شكلا ومضمونا . كان أسلوب القارئ مهذبا رقيقا ينم عن ثقافة واسعة وإحساس مرفه .

بعد مضي أسبوعين وجد القارئ نفسه أمام مكتب أحد ضباط مباحث أمن الدولة . نظر إلى المكتب متفحصا فلمح رسالته إلى الكاتب بين يدي الضابط . طمأنه الضابط - بعد استفسار بسيط - واعتزله وأحل سبيله .

عاد القارئ إلى منزله وأخذ يأكل بجنون ثم نام طويلا . . طويلا .

القصة الثالثة :

كانت محض الليالي نتاقش في قضايا الفن والأدب والحرية والثقافة والفكر . كان يرى أن كرامة الإنسان لا ينبغي أن تطلب إلا من طريق الثقافة والروح . كلما شغلني مطالب الحياة اليومية عن اهتماماتنا المشتركة - ولو لزمان قليل - ألقي على بالوم والتأنيب واتهمني بالتخل عن كرامتي .

فجأة اختفى . سألت عنه في كل مكان فلم أعث له على أثر . تعزيت عن فقدته بقرائة مؤلفاته العديدة التي تحوم كلها حول فكرة الكرامة .

فجأة ظهر . قرأت اسمه على صدر إعلان تجاري كبير بإحدى الجرائد اليومية . . لقد أصبح صديقي الأدبي من كبار تجار الفرائح المجدلة والمعوم المستوردة .

. ما زلت أبحث عن كرامتي .

القصة الرابعة :

أغلق شرطي المرور الإشارة أمام العربات القادمة من الشارع الفرعي وفتح الإشارة للعربات القادمة من الشارع الرئيسي . طال زمن انتظار عربات الشارع الفرعي . بدأ أصحاب هذه العربات يضغطون على آلات التنبيه حتى يفيق الشرطي من شروده . أشار إليهم بيده متحذيا أن يغادروا أماكنهم . ظل يحتال رائحا غاديا في منتصف تقاطع الشارعين احتجاجا على مطالبتهم بالعبور . أشار إليهم مرة أخرى ألا فائدة من كثرة الزمر لأنه لن يدعمهم يحرون الا حينما يقرر بنفسه وقتا يشاء .

امتد زمن الانتظار إلى خمس دقائق وازدحمت ناصية الطريق بالمشاة ينتظرون فتح الإشارة حتى يمضوا الطريق . اتابث الشرطي حالة من النشوة غامضة جعلته لا يعبأ بشيء سوى الإبقاء على الحال المائل أمامه على ما هو عليه . فجأة نزل ضابط من إحدى العربات المحجوزة . عبر الطريق متجها في غضب إلى الشرطي الذي فتح الإشارة بمجرد أن رآه فاندفعت العربات بجنون . كانت إحدى العربات أن تدهم الضابط لولا أن قفز بخفة فصار أمام الشرطي تماما . صفعه وعاد إلى عربته بخطى واثقة .

تعليق نقدي بقلم الناقد الكبير علان العلال :

ولعلها المرة الأولى في تاريخ أدب القصة القصيرة أن يصدر كاتب شاب مجموعة قصصية لا تتجاوز الصفحتين ، وعلى ثقافته الخاصة . ومع هذا فإن أوكد أن صغر حجم المجموعة لا يقلل بأي حال من قيمتها الفنية . وسوف أكتفى بهذا القدر من التعليق على أن أنشر دراسة نقدية كاملة عن العمل في إحدى المجلات المتخصصة فيما بعد .

لكني أحب أن أشير هنا إلى أنني اختلفت في الرأي مع الكاتب الكبير فلان الفلان حول شذوذ هذه المجموعة عن القاعدة السائدة في المجتمعات النامية وسؤل تنبه بأنها سوف تحدث رد فعل عنيف يساهم في إحداث التغيير المنشود . ذلك لأنني - ولأسباب يطول شرحها وليس هذا المجال مجالها - أرى في هذا التنبؤ تفلاؤ لا كبيرا لا يقوم على أساس من الأسباب المنطقية ، ومضالا كبرى مبعثها مبركات وجدانية لا تستند إلى العقل في قليل أو كثير .

- حوار مع قارىء مجهول اتصل تليفونيا بالكاتب في منزله :
- أشكرك من قلمى على اهتمامك الفائق بمجموعتى القصصية .
- دعنى ألتزم الصديق معك . إننى لم أشرت المجموعة ، وإنما وجدتها مع صديق فقرأتها عنده .
- لا يهم . المهم أنك قرأتها ، فما الذى حدث لك بعد قراءتها ، أو ما الذى تنوى أن تفعله بحياتك ؟
- هذا ما أردت أن أسألك عنه لأنك أكثر الناس دراية بالهدف من وراء ما كتب .
- هل لى أن أسألك ما عملك ؟
- موظف . . متزوج ولى طفلان .
- كم يبلغ راتبك الشهري ؟
- خمسين جنيهها .
- أنا لست أعرفك بالطبع ، وأغلب ظنى أننا لن نلتقى ، فهل أطمع فى أن أسألك سؤالاً بلا حرج ؟
- تفضل . . . خذ راحتك .
- هل تقبل الرشوة فى عملك ؟ . . أقصد هل تستطيع السرقة والنصب والفهلوة ؟
- إطلاقاً .
- هل تجيد نفاق رئيسك الأعلى ؟
- لا . . لا . . لا .
- هل تخافه أو تخشاه ؟
- أبداً .
- هل تحترمه ؟
- لا أحترمه إلا حين يبادلنى الاحترام فأنا أؤدى واجبى وينبغى عليه أن يرمى حقوقى ، وكلانا فى النهاية موظف بالدولة .
- هل أنت قانع بحياتك ؟
- لا .
- هل يمكننى القول بأنك إنسان متفائل ؟
- كيف أتفائل فأخضع نفسى ؟
- قل لى بربك لماذا اتصلت بى ؟
- لأسألك نفس السؤال الذى سألك لى .
- أوافق أنت أنك قرأت مجموعتى ؟
- لقد قصصتها لك بكاملها يا سيدى .
- وسألتى ماذا تفعل ؟
- نعم .
- لأنك لست تعرف ؟
- نعم .
- إذن فإن أقترح عليك أن تموت .
- الاسكندرية : سعيد سالم



« بسم الله الرحمن الرحيم »

- رب أشرح لي صدري ويسر لي أمري -

صدق الله العظيم

السيد الدكتور/عبد القادر القط

تحية مودة وتقدير وبعد

أنا شاب في الجامعة . وإذا ذكر الشباب ذكر معه الأمل ، والاعتزاز بالنفس ، والإقدام ، والإثبات والطولة . فمن الشباب من المبالغة في كل شيء لا يبل هي من الحماسة والطموح والتفوق . ولكن بعض شبابنا قلبوا إيماننا إلى شك ، ونقلوا إلى تشاؤم ، واطمئنتنا إلى قلق ، وأملنا إلى يأس . يمر بنا الأيام كما تمر الأيام ، حاجاتهم ثقيلة ، ونفوسهم ضيقة ، وقالوا إن الشباب يمرون اللذات الرخيصة والتجاع السهل ، ويفضلون اللهب على الجهد ، والراحة على المشقة . تلك هي مأساة الحياة ..

الشيخ لا يخرج من ماضيه ، والشباب لا يعرف حاضره ، ولا سبيل إلى التطلع على هذه المأساة إلا إذا شمر كل جيل بما ينصحه من المسؤوليات ، وعرف كيف يوفق بينها وبين حاجاته واستعداداته . إن الحال لو سارت على هذا الخيال فإشقى النشء ، وما أنص الأجيال المقبلة . نعم .. فإن اختلاف أفراد الجيل الواحد بعضهم عن بعض يفرض عليهم مسؤوليات مشتركة يمكن مجملها في ميثاق واحد ، يمكننا أن نطلق عليه اسم «ميثاق الشباب» .. لقد أن للشباب أن يشربوا من المنهل الروي الصالح الذي شرب منه قادة الفكر في كل زمان ومكان ، وأن يسيروا في طريق الحرية والحق والإبداع حتى يبلغوا المؤمل منهم ، فلذا استطاع الشباب أن يحققوا ذلك كله بزم وعصر أمكنهم أن يقولوا في ثقة واطمئنان إن المستقبل لنا .

والشباب كان هو الأقدر على إحادة ضخ الدماء الجديدة في الشرايين وإثبات القلوب الحساسة المرهقة ، والثقلة في نفس الوقت - بمهموم المعصروانتشار الكتابات والإحصاء الفنية المختلفة التي تعطر مرارة وتشبع روح اليأس في حياتنا ، ولا تولد وراءها سوى المعجز والشلل .

إنني أسترجم ذاكرتكم للوراء . وكيف أن جيلكم وجد من الجيل الذي سبقه كل التعاون والورد والأيدى المملوءة بالمساعدة في حب وحنان .. وأتاح أمامكم كل الفرص للانطلاق .. أم أنكم تشعرون بعقدة الأجيال ولا يعامل الآباء أبناءهم كم عوملوا هم كأبناء من قبل ؟ ..

- ولكن ما العمل ؟! ومواهب الشباب هي الأخرى تفتت .. وعندما يتمكن اليأس من القلوب يتمسك على جميع المجالات الثقافية ، فيرتش الحرف في أفلام الكتاب ، وترتجف الكلمات في أفواه الفنانين وتضطرب الريشة بين أنامل الرسامين !!

فلماذا ترجوكم وتدعوكم أن تساهروا وتحكمروا نيابة عن جيلكم والجيل الذي يسبقكم راية السلام والحب مع الشباب الصاعد . والمواهب الكبر ، وتعملوا على إيقاف الحرب والأضهاد اللذين تحسبها فالصحف والمجلات تنشر للكبار .. ولل كبار فقط ..

وتتساءل : هل من حق المثقف أن يستسلم لليأس ، وأن يلق عاجزاً أمام التحديات .. ؟ أو أن واجبه يفرض عليه أن ينشب أغفاره مشتبهاً بأي بارقة أمل تزيح عن الأمة الكابوس الثقيل ، وأن يرمي في حنن نبت الأمل الأخضر ، واتقنا أن التنازيع لا يتوقف ، وأن الزمن يتسرع للبناء ..

● من رسائل القراء

تعليق

د. عبد القادر القط

ومازال الشباب يتعلم أن يكون للنشر مكان في مجلة إبداع . وليرجع السادة القارئون عليهم أن نتاج الناشئين ، وأن نخرج كتاباتنا إلى النور لا أن نظل كما أثارنا القديمة في الصناديق المغلفة فللشباب أيضا إبداعهم ولا نرضى أن تكون كتاباتنا جهد خفافيش تضرب بأجنحتها في الظلام .

وليسأير يريد القراء رغبة الشباب : بأن يتلقى رسائل الناشئين ويولى التصح والتوجيه للشباب فإن شيوخ الكتاب لهم مجالات كثيرة للنشر وتكفى للنشر وتكفى أسماؤهم . أما أن مجلة شهرية واحدة لن تستطيع أن تنهض هذه المسؤولية . فهذا فخركم .. فإن كانت المسألة هي تكلفة المجلة فلنأنا نرحب بأن يزيد سعر إبداع .. وهذه ليست دعوة بأن نرحب بإبداع بما ليس فئا ولا أن نحرص كل الحرص على تشجيع ما فيه نصف فن وربع فن .. وأملنا دائما حتى ويجب أن يكون حيا على الدوام ويجب أن نرحب بإبداع بالشباب ويجب أن نظل ذراعاها مبسوطين وسعها لاستقبال كل جديد رقيق ناعم . واعتقد أنه يلزم هذه الغاية سنغزور الحياة الثقافية .. فلذا غزرت الحياة الثقافية غزرت معها تلك الأفكار الجديدة في مبدعات الأديب والفن ، وأما إذا ضللت تلك الحياة ، جاء التفاد والقوا بشياكم في الماء . فخرجت إليهم خالية أو كالحالية ..

وفي رأيي أن التراث هو نقطة البداية لمسئولية ثقافية وقومية ، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر ، فالقديم يبنى الجديد ، والأصالة أساس المعاصرة ، والوسيلة تؤدي إلى الغاية ، التراث هو الوسيلة والتجديد هو الغاية ، للمساهمة في تطوير الواقع ، وحل مشكلاته ، والقضاء على أسباب موقلاته . والتراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما :- أى من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره ..

والسؤال الآن هل نرحب بإبداع إذا نجح شاب له من المعرفة والموهبة والدراسة ما يؤهله لأن يكتب نقدا عن كتاب أو قصة أو قصيدة أو يتناول حياة فنان ...

أو أنكم تهتمون بالشباب باللهو ، والجهل .. والشباب يرى من هذا الزعم ، وهذه كلمات جان جاك روسو يعبر من خلالها عن التزام المثقف : وإذا كانوا ألفا فساكون واحدا منهم ، وإذا كانوا مائة فساكون واحدا منهم ، وإذا كانوا عشرة فساكون واحدا منهم ، وإذا كانوا واحدا فساكون هذا الواحد .. وهذا هو جوهر الدور الذي يجب أن نحرص عليه إبداع ..

أحمد محمد على أبو النجا
٣٣ شارع الأهواني «دوران شبوا»
خلوصى - القاهرة

تعليق ١

ترحب وإبداع هذه الرسالة الجادة الرزينة ، ونحيب عليها كما أجابت على رسائل مماثلة من قبل .

ومن الواضح أن صاحب الرسالة يلج - كما يلج أصحاب رسائل أخرى - على اختلاف الأجيال وعلى استثمار «الكبار»

بالنشر ، وإعراضهم عن متابعة إبداع الأديب من الشباب ولا أدرى كيف نشأ هذا الإحساس الحاد عند الشباب بهذه القطيعة ، وبهذا الخلاف الذي يصور لهم كبار الأديب على أنهم جيل قد انطفعت الأسباب بينهم وبين الحياة المعاصرة ، فهم يعيشون في عالم يختلف كل الاختلاف عن جيل الشباب . والحق أن الحياة لا تتغير على هذا النحو من الغزوات

الواسعة المفاجئة التي تدفع بجيل إلى مسافات شاسعة للأمام وتبقى جيلا في مسافة بعيدة إلى الخلف ، فالجياة سلسلة متصلة الحلقات ولا بد أن يكون هناك ارتباط - على نحو ما - بين آخر حلقة والحلقة التي سبقتها - على الأقل . وهذا هو الاختلاف الطبيعي بين الأجيال الذي تضمن به الطبيعة انتقال المعرفة والخبرة من جيل إلى جيل ، حتى لا يبدأ كل جيل

جديد من «الصفرة» كما يقولون .

ويبدو أن هذا الإحساس بتلك القطعية هو - في الأغلب - من جانب الشباب وحدهم ، ولعله إحساس نابع من إلحاح بعض وسائل الإعلام والتثقيبات والأفلام على طرح قضية خلاف الأجيال كما تبدو في مجتمعات تختلف ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية عن مجتمعاتنا ، حتى أصبح في كل بيت مصري - وعربي - صورة من هذه القطعية بين الآباء والأبناء - على اختلاف في الدرجة من بيت إلى بيت ومن مجتمع إلى آخر .

وليس حقا - في مجال الأدب والفكر والثقافة - أن الكبار يستأثرون بالنشر ويحرضون عن متابعة إنتاج الشباب ، فالحق أن الشباب يجدون لديهم الآن فرصا لم تكن متاحة من قبل ، في الإذاعة والتليفزيون ، وبعض الصفحات الأدبية في الصحف اليومية . أما عن مجلة إبداع فإنها - حسب الإحصاء الذي قدمته عن مستها الأولى - قد نشرت لما تين وأثنين وعشرين أدبيا . وما أظن أن لدينا هذا العدد الضخم من «الشيخوخ» أو الكبار . والمجلة حين تختار مادتها من بين ما يرد إليها من شعر وقصص ومسرحيات لا تنظر في «سن» صاحبه ، ولا تطلب منه

«شهادة ميلاد» ! بل تتخذ الجودة والأصالة معياراً لما تختار . وكثير من هؤلاء «الشباب» الذين يرسلون إليها بعض إنتاجهم تموزهم الموهبة والمعرفة بأسبغ قواعد اللغة وأساليبها . وهذه ظاهرة تدل على أن هناك تقصيرا واضحا في توجيه الشباب في بيئاتهم المحلية عن طريق الصلة المباشرة بين الشاب وأستاذ في مدرسة أو أديب في جماعة أدبية أو ندوة ثقافية أو موجه في «قصر ثقافة» أو محرر في مجلة محلية أو إقليمية . ولو فتحت المجلة صفحاتها لشل هذه الكتابات المبتدئة - بدعوى تشجيع الشباب - لطغت بمستواها إلى ما لا يرضى أغلب قرائها ممن يلتصمون فيها مستوى أفضل من حيث الفن والسيطرة على أدوات التعبير . وإذا كان صاحب الرسالة لا يوافق على إجازة ما فيه «نصف فن أو ربع فن» فماذا تراه يقصد إذن بفتح الطريق أمام الشباب ؟ . ومن مصرفتي الشخصية بكثير ممن تنشر لهم المجلة أرى أن أغلبهم ممن ينطبق عليهم «اصطلاح» الشباب وإن كان هذا الاصطلاح في ذاته غير واضح المعنى أو محدد المعالم . فهل هو مقترن بسن معينة أو «بعمر أدبي» أو بمستوى فني خاص ؟

وإذا لم يكن هناك سبيل إلى هذا

التحديد فمن الأولى أن يكون معيار الجودة والأصالة هو الفصل في النشر ، والألا فإن «التسامح» بحجة أن الكاتب شاب يمكن أن يتسع شيئا فشيئا حتى يصل إلى مستوى الناشئين والمبتدئين ، الذين أرجو أن يجدوا عملاً لتنمية مواهبهم في تلك الوسائل المباشرة المحلية التي أشرت إليها .

إن المجلة تتلقى عشرات من القصائد والقصص كل شهر لشباب يعبرون عما يعيش في صدورهم من عواطف في سن مبكرة تنقصها الخبرة والمعرفة بأسصول الأدب وأدوات التعبير ، فيجاء «وشعرهم» مختل الوزن ، أو لا وزن فيه على الإطلاق ومختل لغتهم بأخطاء فاحشة في اللغة وبناء العبارة . وأغلب هؤلاء الشباب يطلبون النصح ويسألون الرأي فيما يكتبون . وأحاول - قدر الطاقة - أن أجيب على تساؤلهم في رسائل خاصة ، لكن ذلك يتم في نطاق شخصي محدود ، إذ تكاد الإجابة على جميع الرسائل تكون في حكم المستحيل . وبرهاننا على ذلك الوضع الذي لا أرى له حلا إلا بما أشرت إليه ، أقدم بعض نماذج من إنتاج هؤلاء الشباب ، وسيبقى القارئ مدى حاجتهم إلى توجيه والإشراف المباشر ، وقلة جدوى النشر والتعليق في المجلة .

د . عبد القادر القط

○ انظر النماذج في الصفحة التالية

أنا جيك يا سحرًا أشتيع

فداية غارق مرقع البيت
رحاه من خوف طالع - قطع وصالة سنين
وليل أرخى سدولة - على أنفاس العاشقين
بنا نمة البال هادئة - تعلقت بسرا وبعيت
سككت دروب السحر - ألقفت ذنوب اليائسين
تعلمت فن الكلام - لأكون من العاطفين
وبما بريت عشاق العوى - وأصحت من المذم المناسكين
علق أنق لعد - يجد سحر طلاء المصون
أو لحة سحره الخرج - لأحاذيك فتفهمين
أه سكت آه - بلسات الصاديق

- من زكري أول لعاد -

هل تذكر سيدتنا الأولى وآهر نسبا

يوم الأقسام المزمع لها

لهم سرى سحر العيون لجمالها
سرا لمرور يومه رأه لها

لهم العذرة والجمال لسيدها

وكأني علمت العاقبة تقادمت
وأفترجال المودة قد مدت لها

فراح قلبي ليلتبط أدماعه
وعادما ودراحت يومئذ ودا

بسم الله الرحمن الرحيم

«دعاء راح نفس العاطلة»

قل يا أسى يا نفسى راقى لأمالي

قل تذكرى حبيبى فتوحه

ومهما نرحى ونخلنى
قللى بوجها جاتر حلى

والله يا ذا الجلال والإكرام
والمسلمين

شهریات عن التاریخ والمعرفة والفض

سای خشبه

تاریخ الإسلام، وأن تركز عملية التأمل على المقدمات التي كتبها - وكتبها - نخبة من أساتذتنا وأصدقائنا النقاد والدارسين . فالروايات - التي كتبها مؤلفها منذ نحو نصف قرن - مازال نصوصها بالطبع هي هي . الجديد هو تلك «الآراء» فيها، وفي مؤلفها، وفي منهج تأليفها: فنيها، ومقدار علاقتها بالتاريخ الموضوعي (هل هناك تاريخ موضوعي؟) ، أو علاقتها بأهواء صاحبها أو بهواه: ألح السؤال على العقل: كيف أننا - بعد نحو نصف قرن - وبعد نحو قرنين من بداية «نهضتنا الحديثة» لم نبلور بعد اتفاقاً «قوياً» على فهم تاريخ تلك النهضة . (أذكر الدهشة التي عشتها حينما قرأت كتاباً سوفيتياً اسمه (موجز تاريخ الاتحاد السوفيتي) يفترض أنه كتب على أساس المنهج المادي التاريخي، وكان مبعث الدهشة ثم «شيء» من الوعى - تلك النظرة «القومية الروسية» التي تتخلل الكتاب بقوة ووضوح - وهي نظرة أخذت عن المؤرخين الروس القدامى، وتم تطويعها لخدمة المنهج الجديد) . الاتفاق

● **مصر بين عهدين: توفيق الحكيم:** (المنطق على الموضوعية المجردة (11) فيمل أن يكون الأكثر رسوخاً هو البداية: «مصر بين عهدين» لتوفيق الحكيم، هو الاختيار المثالي لبداية مثالية: هذا شيخنا جميعاً يتحدث عن حياتنا، وعن هذا الوطن: الآن، وقبل نصف قرن . حديثه يفيض بالحلم لنا، والرغبة في العطاء، وبالدهشة منا، وبما نجترحه، وبالرغبة في التضامن مع ما لا تكف الحياة وفي عهودها، عن توليده، ولا عن إنهاء وجوده . ولكن هذه البداية ليست هي بالضرورة «البداية» . الهوى على بداية أخرى . أليس للهوى - أيضاً - موضوعيته المجردة؟

● **روايات تاريخ الإسلام:** جورجى زيدان الأهواء تتنازع العقل الواحد . أحببت أن أبداً بتأمل هذه «الطبيعة» الجديدة التي تصدرها «دار الهلال» لروايات مؤسسها جورجى زيدان، والتي اشتهرت باسم «روايات

هل هي مصادفة أن تقرر أسرة تحرير «إبداع» بدء هذا الباب: «شهريات» فتبدأ على الفور حيرة الإجابة على السؤال: بم يبدأ «الباب»؟ بأي الكتب أو بأي الأعمال؟ في الشهرين السابقين كانت قد وصلتنا أطراف من الأعمال المنشورة خلالها في مصر، وفي أقطار عربية أخرى: إبداعية وتقديرية، مؤلفة ومترجمة، حديثة وتراثية، كتب - مجلدات أحباتنا - أو مجلات، مطبوعة طباعة عادية، أو من مطبوعات «الماسر» التي خاض بها شباب الستينيات والسبعينيات معركة البقاء، وتحديد الدور وعمارته، ومن منشورات هيئات النشر الكبيرة - حكومية وخاصة، أو من منشورات «الجيب» والمحاصة، الفقيرة الشجاعة... (وهذا وصف لا ينفي صفة الشجاعة عن هيئات النشر الكبيرة التي تغامر الآن بأعمال لأسماء جديدة، تجرب أقطابها في أنواع وأساليب تعبيرية تدعش الكششيين، ولا أقول إنها تصدمهم) . بأي الكتب تبدأ إذن، أو بأي الأعمال؟

القومى على فهم الأمة لتاريخها أم لا
يفصل عن وجود الأمة ذاته . وهو
اتفاق نقتله ، ووجوده لا يلقى تعدد
مناهج تفسير التاريخ ، بل يقوم
أساسا للتمدن ذاته ، أو يقوم أساسا
لـ «أصالة» كل منيح على حدة .

أحببت أن أبدا بتأمل «مقدمات»
هذه الطبعة الجديدة من روايات
«جورجى زيدان» ، وبالمقارنة بينها -
أو مقارنة تقدمها لدور المؤلف ،
ومنهج ، ونظريته للتاريخ ، وكيفية
استخدامه «الفنى» للتاريخ
المعروف ، وأسلوبه في الإضافة إلى
هذا التاريخ ، أو في الحلف ، ثم
وجدت أن هذه مهمة أوسع كثيرا من
المهمة التى حددتها رئيس التحرير
للشهرات ، فكان لا بد من تأجيل
هذه البداية إلى موعد آخر ، في مجال
يختلف .

• الحب والحرب : شوقى خيس :

الأهواء تتنازع العقل الواحد .
أحببت أن أبدا بتأمل «نقدى»
لمرحية شعرية من أجل ما أبدعه
جيل الستينيات المصرى : دراما :
«الحب والحرب» للشاعر شوقى
خيس التى صدرت عن الهيئة العامة
للكتاب منذ أسابيع : كتبها الشاعر
في السنوات بين ١٩٦٧ - ١٩٧٠ ،
وأخرجت على المسرح في أواخر عام
١٩٧٣ ، ولم تنشر إلا في أواخر عام
١٩٨٣ . ولكن الإيقاع الطوى لا
يدل على أهمية الكتاب أو العمل .

الشعر المسرحي تملئ خصائص
جماله جودة الأسلوب ، وعذوبة

البيان ، إلى صلق تعبير «المبارة» عن
تحولات المواقف وعن تفاصيل
الشخصيات مع «الحشد» في
«الموقف» ، وعن علاقة الموقف
التطور بتفاصيل شخصياته مع
التكوين العام (البناء الفنى)
للدrama : لا فرق بين بناء دراما ثرية
وبناء دراما شعرية إلا بمقدار اختلاف
موضوع كل منها : إذا كان التاريخ
هو الموضوع ، فقد تلامست الدراما
مع «حقيقة» إنسانية عادية ،
واقترت في نفس الوقت من الملحمة
- وعن الملحمة - وهنا لا أجد سندا
من النظرية الأرسطية ، ولا استند إلى
النظرية البريختية - لا بد من أن تسيطر
«الجموع» ، مباشرة ، أو من خلال
الأبطال الذين يصوغهم الشاعر من
أحلام «هذه» الجموع . فالأبطال
الحقيقيون في التاريخ الحقيقي
تجسيد لأحلام الجموع التى آمنت
بهم ، واتبعتهم ، فأصبحت صورة
على غرار هذه الأحلام . إنهم
تجسيد لقضايا شعوبهم وأمالها .
(راجع أرسطو ويرثت كليها ١) .

وفي الدراما المصرية ، كان هذا
اكتشافا حققه شوقى خيس في
مسرحيته الأولى «سندباد» أو :
«مدينة الغممين» وكان ذلك تطورا
للأصول التى وضع عبد الرحمن
الشرقاوى أصابعه عليها في «الفنى
مهرا» . وكان التطوير متجسدا في
تركيز شوقى على «الكورس» ، أو
على الشخصيات الثانوية ، وتوزيعه
الحديث ، وتوزيعه مكونات المضمون
على مواقف (مشاهد) يشارك فيها
«نكرات» ، أو شخصيات ثانوية ،

بأكثر مما يشارك فيها «الأبطال»
أنفسهم أو الشخصيات الرئيسية -
بينما واصل عبد الرحمن الشرقاوى
مهمته - واكتشافه الأصل (دراما)
ذويان البطل في قضية ، أو ذويان في
الأخرين الذين يرثون قضيتهم ،
وبالتالى يزداد استقطاب الدراما حول
«مأساة بطل» تؤدي إلى استارتنا به
«قضية» من خلال تكوين تراجمى
وغنائى في وقت واحد . ولكن
شوقى خيس يواصل اكتشافه - أو
تطويره - الخاص ، بقدر أكبر من
الإبانة ، ومن تماسك البناء الدرامى
(ربما لأن «الحب والحرب» أقوى
تلامسا مع التاريخ الحقيقى مما كانت
«سندباد» ذات الإطار الأسطوري
الرمزى) .

علم التاريخ يكشف أن أحمد
عراي كان تجسيدا لأمل المصريين في
العدل والتقدم والحرية ، ويكشف
أن هزيمته كانت تجسيدا لعجز أدوات
العقل القديم والتخلف الحضارى
حتى وإن احتما بالنباله ، وتمسكا
بالقيم الخلقية العليا - عن مواجهة
عقل حديث عدوانى وحضارة حديثة
ذات طبيعة توسعية . ولا «يكشف»
شوقى خيس في «الحب والحرب»
أكثر من هذا ، إذا أخذنا من «القيمة
المعرفية» المجردة للدrama . ولكن
القيمة المعرفية للفن ليست هى ذاتها
القيمة المعرفية لعلم التاريخ ، أو
لعلم اجتماع التاريخ ، أو لعلم
الاقتصاد السياسى .

• عطشى لماء البحر : محمد إبراهيم مبروك العقل الواحد تتنازع الأهواء .

فكنت أحب أن أبدأ هذه «الشهريات» بالحديث عن مجموعة قصصية ، كنت واحدا من الذين توهموا أنها لن تصدر أبدا : مجموعة قصصية من تأليف محمد إبراهيم مبروك ، اختار أن يطلق عليها اسم القصة الأخيرة في المجموعة : «عطش لماء البحر» ، وأرفقها بدراسة كتبها إبراهيم فحى ، وصدرت عن «مطبوعات التليم» في الشهر الماضي .

ومحمد إبراهيم مبروك ، يكاد يكون أسطورة من أساطير جيل الستينيات : المجموعة تضم القصص الست التي كتبها مبروك في ثلاثة عشر عاما على الأقل ، بين مارس ١٩٦٦ ومارس ١٩٧٩ - كتب القصص الثلاث الأولى بين مارس ونوفمبر عام ١٩٦٦ ، وكتب القصة الرابعة على فترتين : ٦٧ ، ٦٨ (وأعطاهما تاريخا في مارس أيضا بين العامين) . وكتب القصصين الأخيرتين في مارس عام ١٩٧٩ ، وامتدت كتابة كل منها إلى شهر يوليو من العام نفسه . وليس هذا الإقلال في الإنتاج هو ما يجعل محمد مبروك أقرب إلى «أسطورة» في جيله ، وإنما «كتابه» هي ما تجعله كذلك . هكذا كنت أنجل ، إلى أن صدرت المجموعة ، وقرأت تقديمه الخاص لها - كتابته : فدهشت أكثر لموقفه من هذه الكتابة ، كتابته - ولكنه على أي حال ، مشلول عن كتابته - في قصصه ، وفي تقديمه لها على حد سواء . وفي هذه المسحولية - التي يعلنها بنشر القصص والتقديم معا - صدقه ، وتبله ، وعذابه العظيم .

كان محمد إبراهيم مبروك ، أيام براقة الصبا الأول وأسام دهشته الخضر بما كان قد اكتشفه عن «لغة الكتابة» الخاصة به - ساذجا لدرجة أنه كان يتلو بصوت مرتفع قصته الأولى : «نزف صوت صمت نصف طائر» في الندوات الأدبية التي يرتادها الأدباء ، والمتأجبون ، والمتشبهون بـ «ولاء وأولئك» . ولكن كتابة مبروك ليست للتلاوة العامة ، وليست حتى - لأي نوع تلقائي من القراءة ، وليست للقراءة التي يتوقع صاحبها أن يجد فيها ما يalfه ، أو أن يقرأ دون عناء كبير .

كان مبروك ، قد اكتشف - ولا أعرف قصة ذلك الاكتشاف وإنما أحاول أن أستخلص «دلالة» من معلومات ناقصة - أن إبداع عمل قصصى ، يساوى إبداع حياة مكتملة النضج ، وأنه لا يمكن لحياة أن تكون مكتملة النضج إذا كانت ذات سطح واحد ، أو إذا سارت على خط واحد مستقيم ، فوق سطح واحد مستقيم ، خصوصا إذا كانت حياة «بشرية» ، وإذا كانت حياة باقية ، غير ميتة .

وحينما أراد مبروك أن «يجسده» اكتشافه البسيط - وشبه البدئى في قصته الأولى - التي ربما لم تكن هي أول ما كتب من قصص - عاد فاكشف أيضا أن بساطته البدئية لا تعنى أن يكون تجسيدها بسيطا ، تجسيد الحياة لابد أن يكون وفي مثل تراكيبها ، وفي مثل تداخل مستويات تجليها : الواقع منظورا أو محسوسا في أجزاء

منه ، وغير منظور وغير محسوس في أجزاء أخرى . والواقع - منظورا كان أو خفيا - ليس «حيلا» متماسك الخطوط مجدوها ، وليس «سلسلة متصلة الحلقات» ، ولكنه أقرب إلى ملايين «النقاط المبعثرة» - منظورة وخفية ، تحت الحواس أو داخل الذهن - بمكتشف وحده أن ليعثرها نظاما ، إذا استطاع أن يجسد هذا النظام في قصته ، دون أن يقصره على نظام مفتعل مفروض ، فقد استطاع أن يشرك الآخرين في اكتشافه (نظام تبعثر نقاط الواقع المتعدد مستويات الوجود والتجلي) ، شريطة أن يكون الآخرون مستعدين لأن يذبلوا في القراءة مثل ما بذله هو من جهد عقل وشعورى في تجسيد الكشف ، وليس في تحقيقه : فإنه - هو - كان قد قام بجهد التحقيق ، ووفره عليهم ، اكتشاف هذا النظام هو المتعة والنشوة ، والنظام ذاته هو الجمال ، وإدراكه - من خلال العراك (الجدل) العقل والشعورى مع فوضاه الظاهرية - هو الوعى الذى يحققه الفن . هو المعرفة الفنية .

هل تقتصر تجارب مبروك إذن على «الطابع السيكلوجى» الذى هو - في خطوطه العامة - «الطابع التارخى متكروا» ، على حد قول إبراهيم فتحى في دراسته المرفقة بالمجموعة ؟ إن «تصغير» اكتشاف مبروك على ذلك لكان كشفا عاديا . ما كان يستحق أن يكون لأجله ، وأن يبقى «أسطورة» في جيله : كل طابع فردى - سيكلوجى أو ذهنى - في الفن ، أو فى الاقتصاد ، أو فى الفيزياء (ولهذه العلوم أيضا طابعها

الفردى) لابد أن يكون «تاريخياً» .
فيم يتميز ميروك ؟ هل يتميز بأن
«الذات الشعرية» في قصصه - أى
وجهة النظر التى تقوم بالتشكيل
والتنظيم - تقف عند نقطة البدء في
نظرية المعرفة ، عند مسألة العلاقة
بين ذاتية الرعى وموضوعية العالم ،
كما تقول الدراسة ؟ كيف تتميز
الذات الشعرية في الفن ، الذات
الواحية المدركة المنظمة ، عما تدركه
وتنظمه ؟ كيف تتميز الذات هن
الموضوع في الفن ، بينا الإنتاج الفنى
تمازج عضوى بينهما ، لا فاصل بين
مكوناته أبدا ؟

هكذا تستولى مسطور من دراسة
ابراهيم فتحي على ما كان يجب أن
يكسره له «عطشى لماء البحر»
نفسها ، مثلاً استولت الدراسة ، أو
حاولت أن تستولى على روح فن
ميروك . وأخاف أن أقول إن شيئاً ما
في هذه الدراسة يكشف عن دلالة
موقف ميروك - في تقديمه لقصصه -
من كتابته .

كتب محمد ابراهيم ميروك ، ما
كان اكتشافه : نشوته وامتعة ونظامه
- الذى هو ما رآه وأدركه من جمال
ومعنى - وروحه ، وأراد أن يشاركنا
إياه ، ثم راح يقسمنا إلى قسراء
(فويه) يؤمن بهم ، ولكنه يرى أنهم
لن يأخذوا «ورداته البريئة» ، وإلى
«الهاشين طمعاً في سكرى الأدوار
العليا» يستطيع بعضهم أن يلتقط
وردوه ، ويفضل أن تمرق الورد
وتتبدد . «خير من أن يجسوها بين
حوائل ديكوراتهم المملة بمنامة
كصناديق المويماوات» . فماذا إذن لو

أنهم التضطروها ، فاستمتروا ،
وانتشسوا ، وزادوا وعياً . . ؟
- الخطأ النحوى ليس من عندنا .

يا أحمى ، اكتب كتابتك ، ودع
من يستحقها يأخذها ، ولا تقترح
علواك بأصبع عقيم ميت الحس ،
ليس هو - حتى - أصبعك .

○ الرجل المناسب : فتحي غانم

وما يزال العقل الواحد تتنازعه
الأهواء . كم كنت أحب أن أبداً هذه
الشهرات بالحديث عن «الرجل
المناسب» مجموعة فتحي غانم
الجديدة ، التى بدأت «تختارات
فصول» ، كسلسلة جديدة تصدرها
الميتة العامة للكتاب . كيف يتحول
وهى فتحي غانم - وهو كاتب
مشغول بوعيه ، بقدر انشغاله أيضاً
بتجسيده الفنى لهذا الوعى - إلى
تعبير وبناء فنيين ؟

قبل أن أحاول الإجابة - وهى
بالطبع ، وكالعادة ، لا يمكن أن
تكون إجابة نهائية بالنسبة للسؤال ،
ولا بالنسبة لسائله - أحب أن أقول
أيضاً إن «كتابة» فتحي غانم ليست
في اعتقادي أجمل ما يحصل عليه قارئه
منه ، وإننى لأعتقد - وربما كنت
أستعير هذا الحكم من الصديق
الأستاذ بلال الديب - أن فتحي غانم
ليس مولعاً بالتجديد في كتابته . ومع
ذلك ، فإن لكتابته - ما تزال - أكثر
أن تستشعر بانصباب كلماتها على
جلدك ذاته ، لتعبيراته وقع مبدئى
كاللطم أو كالتنخس على الجسد . إنه

يصل إلى وعينا من العقل والجسد
معاً .

وكتابة فتحي غانم «نوع» ،
تقليدى من الكتابة ، بمعنى أن
هى الدلالات «المقصودة» في
أعماله ، إنه يريد بالفعل أن «يرسم
شخصية» ، وهو يراها مثلها تراها
المرأة أولاً ثم يخرج «الصورة» بما يوفر
له فن القص منذ أواخر القرن
الماضى ، أو ما وفرته للأدباء قدرات
علوم النفس والاجتماع . ولكن شيئاً
ما ، هو الذى يجعل كتابة فتحي غانم
كتابة بالغة الحدأة .

هذا الشيء ، أو هذا المعامل
الفنى في كتابته ، هو في اعتقادي
طريقته في تحويل وعيه إلى تعبير وبناء
فنيين : هل يكون «سر التركية»
عنده هو قدرته على تحويل «الحيال
القصصى» إلى ما يشبه التاريخ
الحقيقى لأناس حقيقيين ، وليس
تأليفاً عن شخصيات فنية ؟ أم يكون
سر «التركية» ، هو معرفته بأن
«المعرفة» في الفن لا تنفصل عن خلق
ذلك الإحساس بالتماثل ، بين
الحيزال القصصى وبين الواقع
الحقيقى (هذا الواقع الذى يقوم بيتنا
وبين المؤلف اتفاق خفى على أنه هو
المقصود) ، وبين الشخصية الفنية
وبين أحداً ، أو جماعة من بيتنا ؟

ليست «العجارية» في حد ذاتها هى
سر التركية عند فتحي غانم ، وهو
على أى حال لا يتم بتجديدها ،
رغم ما يظل لها من تلك القدرة على
اللطم الحسى أو الورخ المحسوس .
إنما الأثر الكلى - النفسى / العقل

للعمل هو ما يسعى اليه فتحى غانم ، عارفا بأننا نستمتع ونحن نحاول اكتشاف الغرابة ، ودرجة القرابة ، بين خياله وبين «هذا الواقع» وبين شخصياته وبين «هؤلاء» الناس بالذات .

ماذا نحصل عليه من «الرجل المناسب» غير أن نكتشف بيننا أشباها لأبطال قصص المجموعة الست ، الذين انتصاهم - أو خلقهم -

مؤلفهم ، لكي يكونوا نماذج لأبطال «الكوميديا الإنسانية» الخاصة بنا : كوميديا ادعاء الطموح إلى أشياء عظيمة وقيم نبيلة ، دون إيمان بها ولا قدرة عليها ، والولع بما لا يمكن الحصول عليه ، والزهد فيما لا يمكن الحصول على غيره ، والاندهاش بما كان معروفا مقدما أنه حتمى ولا فكلك منه ؟ إن كان هذا فقط هو ما نحصل عليه من كتاب فتحى غانم ، لكان فيه الكفاية للباحثين

الاجتماعيين عن «نماذج فئات الطبقات الوسطى» ، أو للباحثين الفلاسفة عن الحقيقة المعرفية للنماذج الفنية . ولكن المشكلة تبقى كما قلت هى طريقة فتحى غانم فى تحويل وعيه إلى تعبير وبناء فنيين ، بصرف النظر عن تقليديتها أو حداثةها . وقد يكون «هدفه» - بالنسبة لنا - أن نزداد بكتابته وعيا ، ولكنه يعرف أن طريقة الحصول على الوعى هى المتعة

سامى محبة



الغموض في الشعر

بين التحليل النفسي

والنقد الأدبي

بركسام رمضان

الموجود الراسخ ، ولكنه فضح للبناء ، وليس للتناظر ، مثل الجنون ، ولكن الجنون فوضى أو (فرقة) ...

○ تقصد الجنون المنظم ؟

- نعم إن الجنون في الفنون جنون منظم ، ومتجاوز ، ومن هنا يأتي الرقص .

○ من أي منظور تكتب شعرك ؟

- أعتقد أنني أستعمل اللغة الشعرية كأداة تعبير عن علم السيكيولوجي ، وهو ليس علما بقدر ما هو فن معايشة للنفس الإنسانية ، لذلك يأخذ أحيانا لغة علمية ، ولكنه كمنهج وحقائق لم يأخذ شكل علم محدد ، ومن هنا كانت السهولة في أن أعبر عن علم في جرة كبيرة بأسلوب فني .

○ هنا تأث القضية المهمة . وهي أن الأديب لا تخصص له ، فإذا كان علما ، فقل أي حد يمكن أن ينسى تخصصه ، ويحرص فقط على عملية التواصل مع الجمهور الذي يتوجه إليه ؟

الثقل صدمة في نفس ، فالخلاف واضح وشديد بين الحضارتين : الغربية والشرقية ، والغربة النفسية موجودة أيضا عند المواطن في كليهما . وبين هذين الاغترابين اكتشفت أنني لا بد أن أصرخ محتزاً على الواقع في فرنسا وفي السعودية ، وكان نبض الشعر هو التعبير الأنسب عن هذه الصدمة أو تلك الدهشة .

○ وأنت تعبر عن هذه الدهشة .. أرى أنك كنت تستخدم صورا غريبة .. وربما كانت عقلية أكثر منها شعرية .

- ليس هناك فرق بين الصور . ليس هناك صور عقلية وصور شعرية . هناك صورة فقط . والصورة في الشعر تشكيل مكثف تقوم اللغة فيه بدور رائد وليس ثانويا . إن تشكيل الزمان والمكان ، واللفظ والنغم ، يتم في إطار واحد . تتعاقب فيه هذه العناصر الأربعة . ويأتي الشعر كنوع من التحدي المباشر للتركيب الجاهز ، وفضح للشكل

ديوان « البيت الزجاجي والتميان » آخر عمل أدبي للدكتور يحيى الرخاوي أستاذ الطب النفسي ، وهو أديب أو بمعنى أدق : هاوي أدب . وقد أصدر من قبل ديوانين هما : « أهوار النفس » ، و « سر اللعبة » ، ورواية : « الصراط المستقيم » .

وهذا الديوان يثير قضية نقدية خطيرة هي : قضية لمن يكتب الأديب ؟ فهذا الديوان - بلغته وصوره ورموزه وجوه الفكري والنفس - يوحى بالغموض الشديد ، الذي نحس به ابتداء من العنوان . من هنا كانت أفضل وسيلة لاكتشاف سر هذا الغموض هي أن نستعين بالشاعر لفهم شعره . وقد دار بينه وبيته الحوار التالي :

○ ما الظروف التي كتبت فيها ديوان « البيت الزجاجي والتميان » ؟

- هذا الديوان كتب في ظروف نفسية قاسية فقد انتقلت خلال سبعة عشر يوما من باريس إلى الطائف ، فأحدثت هذه

- كل من يكتب ينتظر أن يتواصل ، ولكن هذا الموقف السدّي يكتب فيه للناس لانيثني أن يعوقه عن أنه يكتب لنفسه أولا ، ومن خلال الكتابة عن نفسه يبحث عن الناس ، لأن السدّي يكتب للناس أساسا يمكن أن يكون معلنا أو مندوب دعابة ، فلليدع صاحب رسالة يكتبها بدافع من التعبير عن نفسه أولا ، ثم يقبله الناس أو لا يقبلونه ، فهذا ليس مهما في نظري .

○ كثير من القراء يرون أن فيها كتبت أمورا كثيرة غامضة وغير مفهومة . فما تترك لهذا الغموض ؟

- ربما كانت الصور الشعرية عندى مركبة ومعقدة ، لأنها تعبر عن كثير من التناقض بين الشرق والغرب ، والثراء والفقر ، والجسد والروح . كل هذه المعاني أحاول أن أعبر عنها بصورة غير مألوفة ، وربما بصورة غريبة ومرعبة . مثل قولي :

بانجمار الكلمات الخاوية المهجورة
أفيون السعد دهارة
المخدع أرجوحة

دارت ، دارت ، دوائر ،
فدحرجت الكرة الأثقل في غير
الحانة

فهذه الصورة المركبة قد لا يفهمها القاريء ، وأنا أرى أن الشعر لا يفهم ، وإنما يعيش ، ويشعر به ، فالشاعر كالذي يمسك خنجرًا مضيقًا من نور يغمده في وعي الآخر ، فتشع الشمس التي قد تحرق من لا يكون مستعدًا لمواجهتها ، فالصور عندى تجمع معاني متبااعدة ، وربما كانت متبااعدة جدا . وهذا هو سر الغموض .

○ كاستاذ طب نفسي وشاعر وروائي . ماهي النواحي النفسية وراء إبداعك ؟

- أنا أتصور أن الإبداع هو فعل الحياة ، وبالتالي لا يوجد داع للبحث عن دوافعه ، فمن لا يبدع يموت ، أو هو ميت بالضرورة .

والسألة هي صور الإبداع التي تتاح لكل حي ، وصورة الإبداع عندى أن يعيد الواحد منا صياغة نفسه ، أو تغيير مجتمعه ، أو تعميق وعي الناس ووعيه باستعمال أحد أدوات الفن . وقد أتاح لي مرضاى بما فعلوه لي ، وما علموني ليّاه ، أن أملك بأكثر من أداة لأنتقز ، وأكثر من لغة وفاء لدين عليّ ، وكسرا لوحدة شديدة من واقع رؤية متجددة .

○ أنت كشاعر - مثلا -
مما علاقتك بالشعراء السابقين
والمعاصرين . ومن منهم تشعر
بأنك امتداده ؟

- علاقتي بكل الشعراء علاقة التلميذ المجتهد الذي يخاف أن يطلع على نتيجة الامتحان لقلّة المقررات التي ذاكرها . ولكنني أعترف خجلا أني مقلّ تماما في الأخذ بالدروس المنتظم ، والالتزام اللازم .

○ ألا يمكن أن يكون هذا اليمد
عن التراث الشعري سببا آخر من
أسباب الغموض فيما تكتب ،
وميسرا للغريبة التي يحس بها
قرّائك ، سواء في المضمون ، أو في
اللغة ؟

- الغربة في الشعر ليست عيبا ، وإنما يعميه الإغراب ، ولعلك تقصدين الغموض ، وهو أيضا لا يصبح غموضا إذا بذلت الجهد في مواجهة التلقى الكل دون الترجمة التجزئية أولا بأول ، واللغة في الشعر ليست مجرد أداة توصيل ، بل إنها إعادة تشكيل لنفسها ، ولما تثيره من وعي قائلها ومتلقيها معا ، لهذا فأول ديوان لي كتبه

وأنا أحسب أني استعملت اللغة الشعرية في تفسير عن علم « السيكوباثولوجي » ، حتى نبهني المحروم صلاح عبد الصبور عند مناقشته لديوان الأول « سر اللعنة » أن هذا شعر قبح ، وديوان الثاني « أفوار النفس » أحسست أنه كتب مني أكثر مما كتبه ، كذلك مكتبته من دواوين لم تنشر بعد ، فأحس أيضا أنها هي التي كتبتني ولم أكتبها . من هنا أدركت كيف تأخذ اللغة استقلالها المبدع ، لتعيد صياغة صاحبها وهو يعايشها ، فلا تصعب مجرد أداة توصيل .

○ ماتيريك للكتابة في أكثر من مجال أمي ؟

- بصراحة لا أدري ؟ وقد كتبت شعرا بالعامية أعجبني من أقرب مكاتبتي إلى نفسي . وكتبت القصة القصيرة ولم أشر إلا مائتة ، وكتبت الحكمة المطلقة المكثفة (حكمة المجانين) . كما كتبت الرواية والشعر القصص . والواقع أن هذا عيب لا أستطيع التخلص منه بسهولة ، فإنا لست محترفا ، ولست هاويا ، وإنما تضطرب بنفسى رؤية لاتنصهيا دواوين بداء باللغة العلمية التي هي المجال الأول لأخصاصي ، فأنقلد الفن - بالصورة السالفة - من أن ألقى رؤيتي أو أرفضها أو أشك فيها ، فكان هذا التعدد كمن يترك كل باب ليعمل ضرورة ، لأحياة له بدونها .

○ نصل إلى قضية خطيرة وهي قضية التواصل بينك وبين القراء والقصراء . إلى أي حد تكون الصورة واضحة ؟

- أنا لا أحمي القاريء بدرجة كبيرة . وقد عرضت بعض شعري على نذرة من الناس بعضهم فهمه ، وبعضهم يرفضه ، والبعض يعطيني أكثر من قدرى . على كل حال أنا أتوجه فيها

أكتب للقارىء المصرى والعربى كذلك ، ولكنى لأضع هذا فى الاعتبار أثناء الكتابة ، لأن وظيفة الكتابة فى رأىى هي أن أحسن التعبير عن رؤية ما بأقرب أداة قادرة ، ثم يأتي التواصل بعد ذلك نتيجة طبيعية . وبعد احتمال القارىء واجتهاده مثلاً فعلت ، قال شعر عندي يتحدى أداته ، فى نفس الوقت الذى لابد أن يحقق استعمالها حتى لا تظنه أو تنأثر به ، فالكلمة فى الشعر تقسود ، والصورة تخترق ، والنظم يقلقل ، ومن خلال هذا التوليف الصعب يظهر المولود الذى يلقى فى وعى المتلقى بجمرة الرسالة الجديدة ، ولا يطلب منه أن يفهمها ، أوفك رمزها أو يترجمها ، بقدر ما يطلب منه أن شعر بها ويسواجهما ويعيشها . إذن ، فالتواصل يتوقف على ضبط موجة الإرسال مع موجة الاستقبال ، فضلاً على قبول التحدى ، وجلبه المعاناة من المتلقى .

بعد هذا الحوار مع الدكتور الرخاوى وديوانه كان اللقاء مع الدكتور مصرى حثورة . باعتباره واحداً من الذين هم اهتمام مجال الإبداع الأدبى ، من وجهة نظر نفسية ، ليكون الحوار حول قضية الغموض فى شعر الرخاوى ودلالاته المختلفة .

○ ماسبب الغموض فى الفن ؟

- الفن رسالة موجهة من (الأنا) إلى (الآخر) بهدف أساسى ، هو أن يحقق التكامل النفسى - الاجتماعى بين طرفين كانا مختلفين فأصبحا متفقين . ولذلك يجب ألا يكون المبدع غامضاً ، وإذا افترضنا أن يكون المبدع غامضاً ، فلا بد أن يكون ذلك بدرجة معينة تنشط قريحة القارىء وتخياله ، فالنموج موجه إلى

المساعدة العريضة من المجتمع ، ولا يمكن أن نعود إلى القول بأن الفن للفن ، الفن لابد أن يكون ذا وظيفة عامة .

○ نعود إلى شعر الرخاوى وسر الغموض فيه ؟

- الرخاوى مبدع ، بمعنى أنه يملك استعدادات الإبداع وعنده دوافعه ، بل دليل استمراره فى الكتابة . ولكن ما يكتبه ينقصه وجود (كود) مشترك بينه وبين المتلقى لشعره ، بحيث يصبح مفهومه . إن الأديب فى النهاية مطالب بالتصير عن قضايا الآخرين ، وهى ليست بالضرورة معبرة عن كاتبها ، وإلا كانت مجرد عملية اجترار نفسى لمادة عقلية شخصية . وهذه النقطة اختلفت فيها مذاهب السريالية والعيشة على أساس أن المبدع يقدم رؤياه الخاصة فى قالب غير معناد ، وعلى الآخرين أن يصيدوا بناء الرؤية الإبداعية ، لكن تحقق وظيفة أساسية للفن هي استفزاز الخيال ، وأن يكون المتلقى مبدعاً للعمل الفنى أيضاً .

○ هل ترى أن القاسم المشترك

بين الرخاوى المبدع وبين جمهوره موجود فيما كتب ؟

- من المعروف أن هناك ما يسمى بالفروق الفردية ، وليس مطلوباً من الفن أن يصل إلى جميع الناس ، ولا أن يقتصر على الصفة . لكن الفن يجب أن يكون واضحاً بدرجة يمكن أن يكون معها متاحاً للأغلبية . وهذا ما نفتقده حين نقرأ شعر الرخاوى ، فنجد أنه فى حاجة إلى شرح طويل من صاحبه نفسه ، لأن ما كتبه لم يكن بالوضوح الكافى . وهذا الغموض يرجع إلى مجموعة احتمالات لأنه لا يكتب تجربته فى ظل انطلاق ، ولكن فى ظل مجموعة قيود . الفنان الحقيقى يسيطر على

القيود ، ولكن إذا لم يتحرر من هذه القيود ، فإنه يقع بالضرورة فى الغموض الذى يشكل حاجزاً بينه وبين الجمهور . وفى كسل الاحسان لا يمكن أن نتهم القارىء وحده ، فهناك حالات يرجع الغموض فيها إلى قصور يعود إلى المبدع نفسه ، لأنه لم يستطع أن يتحرر من بعض هذه القيود .

وكان اللقاء الأخير مع الدكتور طه وادى استكمالاً للحديث عن شعر الرخاوى وقضية الغموض فيه ، فالدكتور طه وادى أستاذ الشعر الحديث ، وواحد من الدارسين لاعلامه وبجالياته المعاصرة .

○ مارأيك فى قضية الغموض التى يشيرها ديوان « البيت الزجاجى والنعنان » ؟

- هذا الديوان يثير أكثر من قضية - لذلك أودى البداية أن أشكر على هذه الفطنة الذكية ، وطرح هذا الديوان للمناقشة :

أول قضية : هل الموهبة وحدها كافية لإخراج شاعر أو أديب . بالطبع الشعر ليس بالنوايا ، ولكنه يحتاج بجوار الموهبة إلى قراءات واسعة فى التراث القديم والحديث . وهذه الصلة الضرورية بالتراث هي أول ما ينقص شعر الرخاوى .

والقضية الثانية : هي أن الدكتور الرخاوى عالم طب نفسى ، ورجل رحالة ، ومفكر ذو نظرة عميقة للحياة والاحياء ، وكسل واحد من هؤلاء الثلاثة : العالم النفسى ، والرحالة والمفكر ، يظهر بصورة طاعية ، ويقدم عوالم غريبة ، وهذا ما يجعل شعره أقرب إلى الغموض والتعقيد .

○ هل يمكن أن تضرب مثالا على ذلك ؟

- لو أخذنا جزءاً من قصيدة سماها « النشوة والمنزل » التي يقارن فيها بين ضياع المجتمع العربي وتحلف المجتمع الشرقي . لوجدناها تغشى على هذا النحو :

طار الوقواق الأعمى
- من بهر النور الحرية -
فارتطم الوجه الأملس
بجدار الوهم المصمت

من هناك :

قبلها ..

عيث بالشعر أنامله
رفعت عينها في لغة
لثم الشفة العليا
أسفل أدخل

شيت تلتقط الرشفة
أطراف أصابع قدمها تبتل الرى
فاشتعلت

.....

وتواتر شمس لم تظهر
في نفق لم يغفر
فصل السيلاب الجسدين المذبح
ذهب الولد إلى الناسون يغنى
والبنيت ركبت مترو الأنوال
وتكورت الفصاة
كانت قد ثارت في نفس شهوة كهل

حان قواد

يتمنى اللذة للأولاد

طار . . طار

فزهت السكين بلا ترف ظاهر
ورغم مرارة سم الحسرة

من هنا :

وبلاد تركبها القيلة

والناس تساق

أقطار الواق الواق

الخائفة النائمة الدبقة

النفش الوهم على الأوراق

المنزول التزييق

أبشر بالخير

أبشر بالشر
لا فرق اليوم الأحد السبت الجمعة
والناس سواسية والرجل السمع
والقرش السيد والفتوى
والدين الصفوة
والثورة سابقة التجهيز
تستورد مشروطة

تشفى كل الأوجاع

آلام الرؤية ولزوجة الاستماع

والنظم يتم بهر الرؤية

في عصر التكفير عن التفكير بلس

بقايا المعنى في أى كلام .

.....

فهذا الجزء من القصيدة زاخر بشحنة فكرية مركزة وعميقة . فالشاعر هنا يرسم صورة لضياح المجتمع الأوربي الذى حل كل أزماته ، حتى في مجال علاقة الرجل بالمرأة . ولكن الضياح هناك سيطر على كل البشر . وفى بلاد الشرق ، بلاد المنزل والمخدّرات ، حيث لا إحساس بالزمن ، والقرش السيد ، والفتوى ، والنظم والأفكار تستورد . ويُدس المعنى في أى كلام من هنا يصبح العصر عصر التكفير عن التفكير . في هذه اللوحة المليئة بالتناقض ، نجد الشاعر يستمد مكوناتها من عالم الجنس والعاطفة ، ومن نشوة السكر ، ومن القتل بلا نزف ، ومن سم الحسرة ، ومن ركوب القيل وبلاذ تعامل البشر مثل الحيوان ، وهي نائمة خائفة تكتب السوهم . ولا فرق عندهما بين يوم ويوم ، والفقر مهان ومعتز ، والغنى سيد وصاحب الفتوى والسمعة ، والرؤية مؤلمة ، والاستماع لزج .

فكمية الفكر التى يحشدها الشاعر هنا حشداً تحيل شعره إلى ألفاظ وأحاج . وقد فرق النقاد العرب القدماء بين

الشاعر ، والحكيم (الفيلسوف) ، إن الشعر حال لأى فكر مشروط أن يقدم في (صورة شعرية) ساطعة ، لا تحتاج إلى مذكرة تفسيرية لتوضيحها .

○ بالفعل يادكتور طه الديوان الأول للدكتور الرخاوى يتكون من حوالى أربعين صفحة ، وقد أصدر مؤلفه كتاباً يشرحه فيه في حوالى ألف وخمسمائة صفحة .

- وهذا مالم يفعله أى شاعر في تاريخ الأدب ، لأن الأديب يجب ألا يشرح نفسه . وهناك أمر آخر ملفت في شعر الرخاوى .

○ ماهو ؟

- الرؤية التى يصدر عنها الرخاوى (رؤية مبشرة) ، زاخرة بالتناقضات ، ومسوغة في النفسية والحسية في آن واحد . إنها أقرب إلى رؤية المهتر نفسياً ، لذلك نجدها تجمع بين معاني الجنس بتفاصيله المصدمة ، والقتل ، والسكر ، والسرقة ، والزيف ، والوهم ، والفكر ، والسياسة . كل هذا يسوقه الشاعر في عبارات مختصرة جداً أقرب إلى لغة (التلغراف) . وهذا ما يجعل شعره غامضاً وصعباً .

○ هل صعوبة شعر الرخاوى تعود إلى طبيعة اللغة المركزة جداً ، أم إلى المحسوس الفكري الذى يمرر عن كثير من التناقضات ؟

- في الحقيقة ، الأمران معاً هما سبب الغموض في شعره ، بل في شعر أى شاعر . وبالتناسب كان بعض العلماء شعراء ولكن النقاد لم يترفوا بشعرهم .

○ التقييم الأخير - من وجهة نظرك - لديوان : البيت الزجاجي والعيان .

- الدكتور الرخاوى واحد من علامتنا

الأفاضل ، وهو موهوب ، وإنسان
حساس . ولكن النوايا الطيبة لاتصنع
شاعرا . لذلك أرجو أن يعمق علاقته
(بالتراث) ، وأن يصير على القراءة ،
وأن يتخفف من فكره وثقافته وسياحاته
شيئا ما وهو يكتب ، لأن الدكتور
الرخاوى فى النهاية قيمة عظيمة . وأتمنى
لو استطاع أن يدخل الشعر من (باب
الشعر) نفسه ، وأن ينضج الشعر
لتطلعات الشعر ، وأن يكتب هو بإزادة
القصيدة ، لا أن تكتبه القصيدة بإزادتها
هى .
القاهرة /بركسام رمضان

فى أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصص

- كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات جمال الفيضان
- سوناتا لشجرة الحريف
- التشيد الأخير
- القضية
- الاغتيال
- ترانيم الرحيل
- صفحات مبعثرة
- ثلاث صور للبيع
- مذكرات غير مكتوبة
- على لائحة الانتظار
- الطير البرى والشجرة الحجرية
- الدوائر المتلاشية
- السيدة المعجوز المخبولة (مترجمة)
-
- نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة
- الوجه
- نوبة شهيد
- لورى لوىس (قصة هندية)
- أحمد المدينى
- فاروق خورشيد
- مصطفى نصر
- مرعى مذكور
- معصوم مرزوق
- أحمد رموف شافعى
- محمود جمال الدين
- منار حسن فتح الباب
- ديزى الأمير
- يوسف فاخورى
- سمير عبد ربه
- تأليف : برتولد بريخت
- ترجمة : أشرف رشدى توفيق
- محمود عوض عيد العال
- عيد الستار ناصر
- محمود الوردانى
- كويلان سيو
- ترجمة : سامى فريد

الفنون التشكيلية في مصر بين التقليد والتجديد

د- صبرى منصور

أكلوبة الفن العالمى :

ويدعوى المعاصرة ومواكبة التقدم ، وبالرغبة الواهمة فى الوصول إلى العالمية بأيسر السبل ، ظهرت فى حياتنا الفنية موجات متلاحقة من التقليد السافر أحيانا والمتكر فى أحيان أخرى للفن الأوربى ، وأخذت تنمو فكرة تقديم النموذج الغربى فى الصياغة الفنية وإتباع المواصفات الجاهزة التى سبق أن وضعها الغربيون لأشكال فنونهم ، وأضحى العديد من الفنانين المصريين يمثلون فى إنتاجهم ذلك النموذج الذى فرض نفسه على العالم - والدول النامية على وجه الخصوص - من خلال مراكز انتشار ودعاية ذات قوة وتفوق ، وهم من فرط حماسهم لهذا النموذج ودعوتهم إليه ، يبدون وكأنهم أصحابه الحقيقيون وواضعو نظرياته . فهم يعيشون بيتنا بأجسادهم ، أما خيالهم ووجدانهم الفنى فهناك ، هائمان خلف الحدود ووراء البحار .

وما يدعو إلى الأسى أن معظم نقادنا قد انساقوا وراء التيار حين جعلوا من الفنون الغربية المقياس الذى يقيسون عليه ، وهم حين يملكون أو يقيمون تكون المواصفات الفنية الغربية التى تعودت عيونهم على رؤيتها فى الكتب ووسائل النشر الأوربية ، هى المبادئ والقواعد التى يصدرون عليها أحكامهم على العمل الفنى بالنجاح أو بالسقوط .

ولن نجد المتأمل لهذه الظاهرة أية مشقة فى العثور على أولئك الفنانين الفاسقين حتى آذانهم فى بحار

يكاد يصدق الدارس لها أن مجموعة بعينها من البشر قد أنتجت ، وبدأ وكأن كل فنان أو جماعة محدودة من الفنانين فى واد مختلف ولقد أدى ذلك الحال إلى تشتت فى الفكر التشكيلى وعدم قدرته حتى الآن على تقديم حركة متجانسة ذات شخصية واضحة ومتميزة - مع الاحتفاظ بالقدر المعقول من التنوع - تستطيع أن تفرض نفسها بقردها وأصالتها على الفكر التشكيلى فى عالمنا ، وأن تضيف إليه أبعادا جديدة هى خليفة بإضافتها ومصر ، ذلك البلد العريق فى فنونه ، والذى أثمرت حضاراته القديمة عبر آلاف السنين أشكالا من الفنون تكاد تصل إلى حد الكمال والإعجاز ، جديرة بأن يصل فنانوها المحدثون ما انقطع من عطاء فنى وإسهام فنى طابع خاص ، هو نسيج وحده فى بلاغة التعبير التشكيلى وإكتماله .

لا شك أن قضية المحلية والعالمية هى من أهم القضايا التى تفرض نفسها على واقع الحياة الأدبية والفنية والفكرية فى مصر ، ومنذ بدء تاريخنا الحديث فى أوائل هذا القرن ، تولت الإسهامات المتنوعة للأجيال المتعاقبة من المفكرين والفنانين ، وكل منها كان له تصوره ومنهجه ، الذى يرمى إلى المواءمة بين عملية الإبداع وتمييزه ، وبين مواكبة للتنتاج الفنى العالمى ، والأوربى منه على وجه الخصوص .

وفى مجال الفنون التشكيلية تأرجحت مناهج الفنانين ، وتباينت وسائلهم ، فى وضع الحلول لهذه القضية التى ذاعت فى الأوساط الثقافية تحت اسم (الأصالة والمعاصرة) وتباعدت السبل بين تلك المناهج والحلول ، فكان ما أفرزته بالتالى خليطا متنافرا واتجاهات لا يربط بينها رابط أو يجمعها صلة ، فلا

التقليد ، فأعمالهم هي مجرد تنويعات على أعمال فنانين غربيين عن حقوقها بأساليبهم البكرية النجاح والحلود ، ويكفي أن نذكر أسماء فنانين في التصوير مثل فان جوخ ، سوديليان ، سلفادور دالي ، ميرو ، كامبيل ، بول كلى في النحت فنانين مثل هنري مور ، جياكوميني ، ماريتو ماريني ، زادكين ناهيك عن ذكر أسماء أخرى عديدة أقل صيتا وأضال قيمة وإنجازا ، أو عن اتجاهات غريبة حديثة . وجدت الاتجاه المخلصين كالهدا والتجريدية والبصرية ويبدو وكأن هؤلاء التابعين قد تدربوا على الإحساس بوجودنا الآخرين والنظر بعيونهم ، وتحولوا في النهاية إلى مجرد مصنفين ومرددن لما يأتي به فنانون الغرب من تجديدات هي نتيجة لتطور مجتمعاتهم ، واتصال طبيعي بترائهم الفني ، وتعبير حقيقي عن إيقاع حياتهم .

ومن غرائب الأمور أن يثور جيل من الفنانين على أولئك الذين اتبعوا تعاليم المدرسة الواقعية الأوروبية أو التأثيرية وتكون دعوته هي الاتجاه من جديد ، ولكن لاتجاهات أوروبية أيضا أكثر حداته كالتسريالية والتجريدية ومع أن الفن الصادق سمته التفرّد والتميز وتقديم الرؤيا الخاصة والأصيلة فلنا لا نهر هذه السمة أي الثبات أو تقدير ولا نعتبر تحقّقها في العمل الفني ميزة رئيسية تكفل لادّانجاح . وكما تحول مجتمعنا إلى مجتمع مستهلك لإنتاج غيره ، على المستوى الاقتصادي والمادي ، فإنه يفعل نفس الشيء على المستوى الروحي والفني ، حين يعيش على

إبداع الآخرين تحت وهم خادع ، بأننا لا نقل قيمة عن الأمم المتقدمة ، طاملا نتسج فنا شبيها بما تبدعه قرائح الفنانين هناك .

ولقد حدث سوء فهم بالغ لمعنى المعاصرة ، حين فهمت على أنها اتباع النموذج المعاصر في الغرب ، ومسايرة ما يحدث في أوروبات الوقت الحاضر ، من ثغور فكري ، وكان هذا النمور ، وذلك العطاء هو نهاية الإبداع وأخسر المسطاف ، وكان المعاصرة لا تكون إلا هناك وراء الأفق ، مع أن الفهم السليم لمعنى المعاصرة هو أن يعبر الفنان عن واقع بيئته ونفس الحياة الحاضرة فيها ، وإن يمتزج بتلك الحياة التي يعيشها ليأتى عمله أصدق تعبير عنها ، وخير مكثف لها .

ونحن لا ندرى أية قيمة تبقى للفنون لو فقدت استقلالية رؤيتها ، وأسلوب صياغتها ، فالأصل في الإبداع الفني صدوره عن رؤية خاصة تتجانس مع الرؤية العامة لمجموعة محددة من البشر ، ذات ثقافة وتقاليد واحدة ، وتاريخ وكيان واحد ، ليكون لها في النهاية أصداء إنسانية عامة تستجيب لها الحساسية الفنية لدى الإنسان في أي مكان . ولنا أن نتخيل عالما مجبدا تشابهت فنيته في كل شيء فلا يخفى الواحد منها عن الآخر ؟ بل إنه مسوغ وجوده نفسه ، فجمال الفن في ثراء المعاني ، وتعدد الرؤى واختلاف الأشكال ، وإحقيال الفني لدى الإنسان وأمع لا لمحده حدود ، وليس له من نهاية ، وهذا ما أنيته لنا تاريخ الفنون فلفد نميز الفن المصري القديم عن الفن

الإغريقي ، وقدمت الحضارة الإسلامية عطاءها الفريد ، وأشكالها الجديدة على التراث الإنساني ، كذلك كان للفن الهندي والياباني والصيني مقوماته الخاصة وعناصره المختلفة وفي هذا الاختلاف الكامل للمقومات والعناصر دليل على أن الفنون يجب أن تختلف اختلافا جليا ، وينبغي عليها أن تبحث عن وسائل تميزها ، بدلا من أن تعمد على السعي نحو التقليد لمواصفات وقواب فنية ثابتة ومتشابهة .

إن المنطق الداعي إلى التجانس مع العالم الغربي (والذي تضخمه وسائل الإعلام ومراكز الهيمنة الثقافية في الغرب) والذي يرمي إلى التوحد بالنموذج الحضاري الغربي والقياس عليه في كل شيء ككفيل بأن يؤدي إلى بشرية متحجرة مادامت قد فقدت التنوع والقدرة على الخصوبة فحين يميز ذلك النموذج بعض مناهج المعرفة على حساب غيرها ، ويغلب بعض القيم الجمالية دون سواها ، أو يشجع بعض الطرق في الإحساس والشعور ، ويتجاهل ما عداها فأما يؤدي إلى تقلص جوانب أكملها من الإبداع ، ويسلب بعض المجتمعات معالم صورتها الخاصة . ولعل هذا الاتجاه المدمر نحو قبولية الضافة والفنون كان دافعا إلى إنبعاث موجة مقابلة تطالب بتحقيق الذاتية الثقافية والفنية وخاصة في تلك البلاد التي ملكت كمصر تراثا فنيا غنيا ، وكللت جهود بعض تلك البلاد بالنجاح في فرض شخصيتها الفنية على تاريخ الفن نفسه ، ولعل أصدق مثال وأقربه تلك الحركة الفنية

الحديثة في المكسيك التي كان يتميز أسلوبها واستقلالته ، ومذاقه الخاص المستمد من التراث القديم ، سبيلا إلى إثبات وجودها وقدرتها على الإضافة والآثار .

ضرورة أوتباط الفنان بترائه الفني :

ونحن لا ننظر إلى التراث نظرتنا إلى تقاليد بالية متجمدة ، لكننا نعتبره كياناً حياً متجدداً ، وعملية إبداع مستمرة تغذيها تنوعات داخلية ، يجري تكوينها بوعي وإدراك تلك التنوعات التي تتلقى حين تريد الإسهامات الآتية من المحارج فتستوعبها وتمزجها بالكيان كله ، وبهذا المعنى لا يكون التراث مجرد بحث لقيم قديمة ، وإنما هو سعى لتوليد عناصر جديدة تكفل مواصلة الطريق نحو المستقبل . ولقد أصبح من المتعارف عليه في مجال الدراسات الإبداعية والفنية أن إنتاج الفنان إنما هو حلقة وصل بين القديم وبين الجديد ، وعوامل تجميع وإعادة تركيب للقيم الفنية والجمالية التي تم الوصول إليها ، ثم الإضافة عليها ، فإن الفنان لا ينشأ من فراغ بل يتعلم في بدء حياته الفنية من تجارب الفنانين السابقين عليه ، فيستوعبها ثم يزيدها عليها ، وكما يقرر الناقد والأديب الإنجليزي اليوت إن خير ما في عمل الشاعر ، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية ، هو ذلك الذي يثبت فيه خلود أجداده الشعراء . واليوت لا يتحدث هنا عن المرحلة الانطباعية للشاعر ، وإنما عن فترة نضجه الكامل ، وهو ما يصدق أيضا على عمل أي فنان مبدع سواء كان مجال

إبداعه الشعر ، أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية ولو أننا اتخذنا مثلا للتدليل على صحة ما نذهب إليه في أهمية الارتباط بالتقاليد والتراث فن نجد أفضل من يابلو بيكاسو (بوصفه زعيم المجددين والتأثرين في الفن الأوروبي المعاصر) فقد استطاع أن يستوعب في تجربته الفنية الطويلة كل السابقين عليه . بل كل الفن الأوروبي منذ الحضارة اليونانية إذ تمكس أعماله الأولى تأثرا كبيرا بأعمال جوجان ولوتريك ولان جوخ . وميزان وديجا

وفي فترة أخرى يلجأ إلى استنبات قيم تشكيلية جديدة من الفن اليوناني القديم ، بل إنه كان كثيرا ما يعيد صياغة أعمال فنانين آخرين من السابقين بقصد تحليلها والتعرف على خصائص تركيبها . ولن نذهب بعيدا في اختبار أهمية الاتصال بالتراث الفني للبلاد ، إذ تبرهن أعمال الرائيدين عمود مختار وعمود سعيد ، على أن الفن الحقيقي لا بد أن يكون متصلا بالماضي ، وجذوره الممتدة في التاريخ ، بقدر تعبيره عن الحاضر ، وأماه نحو المستقبل .

إن الاتصال بالماضي الفني القريب والبعيد على حد سواء ، من أهم ما افتقده الفنون التشكيلية في مصر وأدى هذا الافتقاد إلى اضطراب نموها الطبيعي وعدم خلق كيان فني مستقل لها فوسط هذا الشتات من الأساليب الضاربة في كل الاتجاهات لن نجد خطأ واحدا يتأخر مبدرا بولادة شكل جديد وأصيل لفنونا .

التراث من خلال عيون الآخرين :

ومن الأخطاء الجسيمة التي كان لها أسوأ الأثر على الفهم السليم لمعنى الاتصال ، بالتراث أن بعض الفنانين حينما لجأوا إلى تراثهم الفني قد اتخذوا من النظرة الأوروبية لذلك التراث معبرا وطريقا ، فليجسا البصريون مثلا إلى فارساويلي ، بدعوى أنه قد استقى أسلوبه أصلا من فن الأوابك الإسلامي ويرون أنها بضاعتنا قد ردت إلينا فهي إذن حلال لنا . وآخرين يستلهمون الفن الفرعوني من خلال استفاة هنري مور من ذلك الفن ، وجماعة تستقى أسلوبها من النسق الهندسي السائد في التصوير المصري القديم ، ولكن من خلال أعمال بول كلي ، ومورو .

وهؤلاء وأولئك من الفنانين لا يدركون أمرين :

أولها أن الفنان الأوربي حينما يلجأ إلى الاستفادة من تراث فني غير تراثه وذلك مشروع ومشاح للصفات الإنسانية العامة والمشاركة بين البشر فإنه يحوله بصيائنه وطريقه فهمه وتناوله إلى جزء لا يتجزأ من كيان الفن الأوربي نفسه ، فالتأثريون في استقائهم من الفن الياباني لم يدعوا فنا متصبا إلى الحضارة اليابانية ، بل إن أعمالهم ظلت متمية قلبا وقالبا إلى الفن الأوربي كذلك فصل التككيبيون حينما استلهموا الفن الزنجمي آخذين منه العناصر التي

تشرى فنونهم دون أن تنفصل عن تاريخها أو تفقدها استمرارها .

أما الأسر الثاني - والأكثر خطورة - فهو أن الأوربيين حين يتأثرون بتراث حضارات أخرى وبيئات مغايرة ، فإنما يكون تأثيرهم سطحيا يأخذ بالشكل الخارجي دون النفاذ إلى جوهره وأعماقه مختلفين في ذلك عن أصحاب التراث ومالكيه لأنه جزء لا يتجزأ من هؤلاء ، متاصل في نفوسهم وهم القادرون على الإحساس ببيئاقعه الداخلي وروح الكائنة ، وراء المظاهر .

ولهذا يخطئ أولئك الفنانون الذين يلجأون إلى تراثهم من خلال التفسيرات والصياغات الأجنبية له ، وسيكون أجدى لهم ، وأكثر نفعاً ، الاتصال المباشر بالمبع ذاته فلا شك أن ذلك الاتصال سيؤدي بهم إلى توليد خصائص فنية جديدة أكثر اختلافاً وأعماقاً أثراً مما يتصوره ويتنبون به .

كذلك يخطئ من يظن أن في مجرد اختياره لعناصر تراثية أو أشكال ومفردات من البيئة والواقع المصري والبأساها رداء الأساليب الغربية الحديثة كتيل بإضفاء صفة الأصالة والمعاصرة إلى عمله مثل الفنانين الذين يستخدمون الحروف العربية في صياغة فنية متممة انشاء كاملا إلى الأسلوب التجريدي أو البصري وهذا المضمون لا يختلف عن مفهوم التأثيرين المصريين الذين اعتقدوا أنهم يبدعون فنا مصرياً خالصاً ، حين يتناولون في أعمالهم مناظر البيئة المصرية بينما هم في

الواقع تابعون ومقلدون لانهم أوردوا ولن تختلف أعمالهم عن مثيلتها لدى فنان غربي لو تناول نفس المناظر والأشكال فالمهم هنا هو الأسلوب الفني ، وطريقة التركيب والإنشاء التي يجب أن يكون لها مفهومها الخاص ، واستقلالها عن الأساليب والصياغات الفنية الأخرى .

دعوة من جديد الى التأصيل الفني :

ولسنا أول من يدعو إلى تأصيل الفن المصري وربطه بجذوره الممتدة عبر تاريخ مصر العريق ولقد أكدت الدراسات وجود خيط يصل بين أشكال الفنون التي تسابعت على أرضنا خلال ثلاث حضارات كبرى كما أن مصر كانت قادرة دائماً على مواجهة العناصر الدخيلة وصهرها في بوتقة الروح المصرية الأصيلة النازعة إلى التفرّد والاستقلال ولقد كان إبداع الرعيل الأول من رواد حركتنا الفنية استجابة صادقة ونجسيدا لهذه الروح رغم تعلمهم على النموذج الأوربي الذي نبذوه فيما بعد ، مفضلين السعي نحو خلق نموذج جديد عله صلة عميقة بتراث البلاد الفني ، فكانت أعمال غنطارو محمود سعيد ونجوى وراغب حاد بدايات رائده لم نجد من يواصل الطريق بعدها من أجل تطويرها والإضافة عليها .

كذلك سبق لجماعة الفن المصري المعاصر بريادة المفكر حسين يوسف أمين أن أسهمت في الدعوة إلى إيجاد

سمات متميزة لفن مصري حديث نابيع ن البيئة المصرية شكلا وموضوعا كما ارتفعت صيحة الفنان والمفكر حامد سعيد داعية إلى فن قومي يكون على صلة كبيرة بالماضي الفني للبلاد محذرة في نفس الوقت من خطر الأسر الثقافي والتبعية الثقافية ومنذ وقت قريب كانت دعوة الناقد المرحوم بدر الدين أبو غازی إلى تأكيد الطابع القومي في فنوننا التشكيلية لم تكن دعوته تعني انفلاقا لقائفا بقدر ما كانت تعني افتتاحا على كل التيارات المحيطة دون فقدان لعنصر الأصالة .

ورغم تكرار دعوة التأصيل خلال مسيرة الحركة الفنية التشكيلية في مصر ، ما زالت مظاهر التحول المخيف لمجتمعنا ناحية الغرب تقلق أى متابع لنمو الفن في البلاد ، ولا تزال منوجسات جديدة من حملة القرائين في هياكل الفنون الغربية ينشدون أناشيد التبعية والضيق ، متخفين تحت رداء براق وضاد بدعونه العالمية أحيانا والمعاصرة أحيانا أخرى .

لهذا يحق لنا أن نطلق صيحة تحذير ، تجاه ذلك الزحف القاتل للتأثيرات الغربية ، ليس فقط في مجال الفنون التشكيلية وإنما في شتى نواحي الإبداع الفني والفكري بل وفي الحياة العامة أيضا ففي استمرار هذا الزحف تدمير للوجدان المصري والروح المصرية الأصيلة وسيؤدي بنا إلى فقدان ذاتنا وطمس ملامحنا والعيش على هامش الحياة الإنسانية

بمجرد توافيق ، لا لون لنا ولا مذاق ،
إن هذا الخطر لن نستطيع مواجهته
ورده ، إلا عن طريق إحياء الروح
القومية والسعى نحو استخلاص
أشكال فنية خاصة بنا ، تكون
بأصالتها ، وقوة انتمائها عامل بعث
جديد وقاعدة سليمة لفن مصرى
أصيل وإضافة حقيقية لتيار المعطاء
والإبداع الانسانى .

د . صبرى منصور

توجه مجلة إبداع الدعوة إلى الفنانين التشكيليين في
مصر والعالم العربى ، لنشر صور أعمالهم الفنية في ملزمة
الألوان بها ، على أن تكون هذه الصور بالألوان ، وغير
مطبوعة أو في شرائح ملونة ومرققة بمقال لأحد نقاد الفن
التشكيل عن عالم الفنان على أن لا يقل عدد هذه الشرائح
عن خمس عشرة شريحة ملونة ، ويصلح بعضها للوحق
الغلاف . ويرسل المقال والصور والشرائح باسم السيد
رئيس التحرير على عنوان مجلة إبداع (٢٧ ش عبد الحافى
ثروت - القاهرة ص ب ٦٢٦)

الفنان على المليجي والتشكيل على .. المسطحات الجلدية

عبد الرحيم يوسف الجمل

كان الانسان القديم ، وقبل أن يخترع (جوتنبرج) أساليب الطباعة الحديثة يحاول الكتابة على أى مادة ممكنة أو متاحة ، كانت الوسيلة فى الكتابة آنذاك تتعدد ، فمنهم من كان يكتب على الأحجار العريضة ، ومنهم من كان يكتب على جريد النخل أو ورق البردى ، وارتقت الإمكانات فبدأوا فى استخدام جلود الحيوانات بعد دبقها فى الكتابة والمراسلات .

وتتابنا الحيرة .. كيف كان يتم ذلك ، خاصة ونحن أبناء العصر الحديث نستخدم الورق بأنواعه المختلفة فى كل من الكتابة والرسم ؟ فكيف كانت الكتابة على الجلد ؟

هذا ما استطاعه الفنان على المليجي أن يعبر عنه بفرشاته - فى صورة العديد من أدوات التعبير - بأعشا التراث بكل ما يحويه من أصالة ليخوض فى أحصافه ، متحملا أخطار الرحلة المحفوفة بالمخاطر ألا تتجع . ولكن بمشابرته ودأبه تمكن بمهارة من إستيعاب هذا التراث ، وترجم ذلك فى العديد من الأعمال الفنية التى كان «التوال» فيها هو مسطحات الجلد الطبيعى المدبوغ ، وقد إستخدم الفرشاة والمعاجين اللونية ، المستخلصة من النباتات والأكاسيد المعدنية ، فى تعبيراته اللونية ، كذلك إستخدم أسلوب الضغط على الجلد ، والحرق عليه بأدواته التى قام بتصنيعها خصيصا من أجل تلك المهمة متطرقا للعديد من الموضوعات .

الشباب والحب :

فى البداية تناول الفنان موضوعات تعبر عن حياة الشباب فى العمل وفى الحب .

فهذه عذراء تتحدث من نفسها فى خيلاء : «ست العرايس أنا صاحبة فتاوى الهنا والدندنشة والى ، أم الميون السود ويا الشعور الذهب والستان عقوده» يعبر عن

- الفنان من مواليد القاهرة فى مارس سنة ١٩٤٦
- حصل على بكالوريوس الفنون والتربية سنة ١٩٦٩ بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى .
- حصل على دراسات فى الفنون الإسلامية ١٩٧٣/٦٩ .
- ماجستير فى التربية الفنية سنة ١٩٧٥ بامتياز .
- دراسات فى الفنون والأدب الشعبى ١٩٧٦/٧٤ .
- حصل على دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية .
- مدرس بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان .
- أقام معارض خاصة داخل وخارج مصر .
- شارك فى معظم المعارض الفنية داخل مصر وخارجها منذ سنة ١٩٦٨ ، وحصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير .

العلاقة الأثيرية بين محبوب وحبيته الواقفة في الشباك
فيناجيها : «ياواقفة في الشباك ورامية على سهام
وشباك...»

وفي الأخرى نرى خليلين متعانقين تحيط بهما
الكتابات .

وفي كل الأعمال نلاحظ العلاقة الإبداعية في الحوار
المتتابع بين الكلمة المكتوبة ، وبين التصوير الجمالي
للأشياء ، في صورة أشخاص ، أو نباتات ، و زهور ، أو
جادات ، تتوأم جميعها في صياغات تشكيلية ، داخل
إطار غير تقليدى ، وهو قطعة الجبل المديونة ، كما هي في
صورة هيكل الحيوان ، وكان الفنان يقول لنا أن بداخل
كل حيوان إبداعات جمالية لا يد لنا وأن نلاحظها ، وهكذا
استمر التعبير التشكيلى عن الغنائيات ، في لوحات تعبر
عن الأصالة الفنية التى استطاع الفنان أن يمتلك ناصيتها
بإقتدار (أشكال ٤ ، ٥ ، ٧) .

الاسلامية والروحية :

ونخطا خطوة أخرى نحو عمق التراث ، نحو المعنى .
فأحيا الماضى السحيق بخطوط ذكية في استرجاع أجداده ،
فهذه استغفدة من الدراسة الإسلامية ، وما يحمله الفنان في
ذاته من إيمان بما أنزله الله ، كساتر أبناء الطبقات الشعبية
في التمسك العقائدى الروحي ، فانبثق ذلك عن رؤية
فنية ، واستيعاب متقن لقصص القرآن ، مستفيدا بمظاهر
هذا الشعور من خلال بيئته التى نشأ بها ، والتى استفاد منها
كثيرا . وقد انعكس ذلك على معظم لوحاته سواء أكانت
في تعبيراته الشعبية أو الاسلامية أو القومية . قال تعالى :
« نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا
القرآن » صدق الله العظيم .

ومن هذا النبع الروحاني الخالد نهل الفنان وغيره عن
ميلاد الإنسان وموته (شكل ٨ ، ٩) ، وكيف كان خلق
الإنسان من نطفة ، وكيف حملته أمه وقتها على وقرن ،
وكيف كان ألم الميلاد ، الألم اللذيذ المبهج لمطعم الأمومة .

ثم تأتى رحلة الموت . وقد إحتوت لوحة الفنان على
شخص واقفة تحمّل الكفن ، وهم في صمت مطبق ،
وجوه بغير أفواه ، بل عيون شاخصة من هول المفجعة ،
فكلهم إلى نفس المال ، والعمل باعتباره عملا دراميا

انفعاليا مبهرا ، تناسقت فيه العلاقات الفنية ، مع كلمات
القرآن الكريم ، التى استلهمها الفنان .

وفي تعبيره عن «الحلق» نجد كيف شكّل لوحته وكيف
أن هذا البناء الكونى الكل الذى يحتوى الروح وهى تعتمد
على الماء كقوله تعالى : « وجعلنا من الماء كل شيء
حي » ، فقد صور الفنان الرجل والمرأة وهما يستظلان تحت
شجرة ، بل هي مجموعة أشجار متنوعة ، مليئة بالثمار
المختلفة الأنواع أيضا ، والتى تحصل على مصدر حياتها من
الماء من باطن الأرض ، في صورة رمزية مبهره ، حيث أن
هذا النياه الكل لا يتأتى إلا من منحه الله في الأرض ، وهو
القرآن ، فقد جعل الفنان كلمات الله هي المصدر الذى
تحصل منه جذور تلك الشجرة على عصارة الحياة ،
لتنشرها خيرا على آدم وذريته ، وغيره من المخلوقات ،
والتي عبر عنها الفنان في تعبيرات رمزية .

ومع الأنبياء تسير في رحلة إسلامية عظيمة فهذا نبي الله
نوح الذى يحمل معه في سفينة من كل زوجين اثنين ،
والسفينة إطارها القرآن الكريم الذى يسجل الحدث في قوله
تعالى : « ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأه من قومه
سخرّوا منه .. إلى قوله تعالى : « وما آمن معه إلا قليل »
صدق الله العظيم .

كذلك نعيش مع نبي الله عيسى وهو في المهد ، وأمه
العدراء البتول تحمله تحت شجرة تدلت منها الثمار ،
وحولها قومها (شكل ١٦) .

ومن القصص القرآنية التى عبر عنها الفنان بذكاء قصة
سيدنا سليمان عليه السلام مع بلقيس ملكة سبأ وقد
توسّطت اللوحة آيات من القرآن الكريم من قوله تعالى :
« قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أهرّة
أهلها أذلة وكذلك يفعلون » إلى قوله تعالى « . ومن شكر
فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربه غنى كريم » صدق الله
العظيم (شكل ١٨) .

وأضفت الآيات خطوطها التى تتواءم مع خطوط
التشكيل العام للوحة والتى يبرز منها عرش بلقيس كما
تحيله الفنان في أبيته وزينته .

ومن قصص الأنبياء أيضا قصة سيدنا يوسف عليه

السلام ، فاستعان الفنان أيضا بالآيات القرآنية التي بها يذكر داخل اللوحة ، لتكتمل تعبيرية الصورة ، التي تتفق مع أحداث القصة داخلها ، كآمر أخوته عليه ، وإلقائه في الحب ، وهو الحدث الهام الذي ارتكز عليه الفنان في لوحته . وقد فصل به الصورة في خداع بصري يوهننا بهذا الفصل ، الذي يدل فيه رجل بدلو ، لينقذ الصبي من غياهب الحب .

وفي نفس هذا الجانب من الصورة مجموعة من النخيل دلالة على سنوات الخير والرخاء ، تحسباً لسنوات المجاعة التي حلم بها الملك بالقرارات المجحف وضمن الفنان الآيات القرآنية والتي تستخدم رؤياه لهذا الجانب من اللوحة ، أما الجانب الآخر منها فقد قسمه إلى مربعات صغيرة حول آيات أخرى من القرآن الكريم ، وتتفق مع صور سنوات القحط ، وإخوة يوسف ، وحال أبيه يعقوب عليه السلام والمكالم لفقدته . وفي أعلى ، اللوحة صورة الشمس وهي ترسل أشعتها ، دلالة على الانتشار ، وإظهار الحق.

القومية والمصرية :

وكما لم ينس إسلامه وهريته في لوحاته خاصة ، في مشاركته في المعارض المقامة في كل من العراق ، وسوريا ، السودان ، والجزائر ، والكويت ، لم ينس أيضا مصريته مشاركاً في أحداثها الوطنية ، وأعيادها القومية ، في أغنيات انتصار ، تبرز بوضوح في المشاركة القومية في

معارض ومسابقات مصر . وقد حصل فيها على الجائزة الأولى في ثلاث مسابقات ، وشهادات تقدير متعددة في مسابقات أخرى ، ومن أعماله لمصر : (في الوطنية . نيل بلدنا . بيوت مصر . القسم) (أشكال ٢٢ ، ٢٣)

لقد أقام الفنان معرضين لتشكيلاته الجلدية هذه في عام ١٩٧٧ أحدهما في القاهرة والآخر في مدينة دسوق ، وقد أشادت بأعماله العديد من الصحف آنذاك ، ومنها على سبيل المثال ما قاله الفنان والناقد الكبير (بيكار) في جريدة الأخبار بتاريخ ١٠ يونيو ١٩٧٧ : « . . . إن هذا الانهيار بالصورة ، وبفتاتية الحدث ، يصاحب الفنان في كل لحظة ، دون أن يفتر . . . يطلعه بصدق وبغير إفعال فترتاح النفس إلى ما يشع منها من أصالة وحب وإيمان . . . إن الفنان يريد أن يتبع لغاريء القرآن بمقله وقلبه وعينه ويكل كيانه . . . عملاً فنياً متكاملًا . . . »

ومنذ ذلك الحين ، استطاع الفنان أن يتطور إلى الأحسن ، وأن يحاضر تلاميذه عن روعة الفن التشكيلي في مصر ، ودوره في إرتقاء الحس والذوق لدى الناس . مشاركاً في لجان التربية والتعليم للإرتقاء بفنون الرسم بين صفوف التلاميذ . وإخلاصه لم يتوان في بذل الجهود لإنجاح أفكاره ، التي كثيرا ما تقابل بالتسويق والمماطلة في التنفيذ ، والتي سنرى ثمارها في المستقبل إن شاء الله .

هذا هو على المليحي إبن حى الشراية الفنان .

الإسكندرية : عبد الرحيم يوسف الجميل

الفنان على المليجي
والتشكيل على ..
المسطحات
الجلدية

شكل رقم (٤)



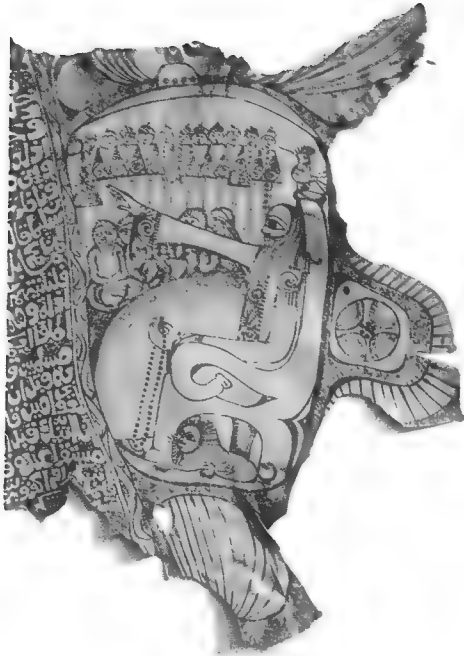
شكل رقم (٢٣)



شکل رقم (۱۶)



شکل رقم (۱۸)



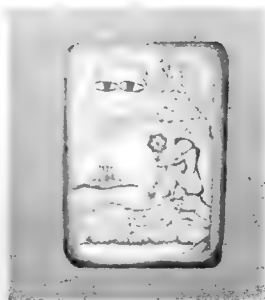
شکل رقم (۲۲)



شکل رقم (۴)



شکل رقم (۵)



شكل رقم (٨)





الغلاب الأخير



الغلاب الأول

رقم (٩)



طابع المدينة المنورة العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥-١٩٨٤

وزارة الثقافة قطاع المسرح يقدم

مسرح الطبيعة قاعة تركي طليحات حالياً	فوت علينا بكثرة تأليف: محمد رمادي اخراج: سعد أردش
المسرح الحديث علوه مسرح السلام حالياً	التشريفات تأليف: احمد عفيفي اخراج: عبد الفتاح زكي
مسرح القاهرة للعراسات حالياً	خرج ولم يعد قصة: أمينة بكير حوار: أغاني: نجيت بيومي عزيس ويكتور: مجلاء رأفت اخراج: صلاح السقا
المسرح القومي للأطفال حالياً قاعة سيد درويش بالروم	الارتفاق العجيب أطال: بلقيس حمدي غناء: صفاء ابو السعود تأليف: نجيت زكريا اخراج: نبيل صلاح الدين
المسرح المتجول قريباً على مسرح سيد درويش بالدار السنكرية	مسرحية نجيب سرور مسنة توفيق منين أجيب ناس الحن: محمد الشفيخ اخراج: مراد منير
مسرح الطبيعة قاعة تركي طليحات العرض القادم	الواغش تأليف: رأفت العيزي اخراج: عادل هاشم

يحتفل قطاع المسرح بعيد المسرح
بدعوة جماهير المسرح لمشاهدة
عروض فرق المسرحيات
بالمجان

بمناسبة
يوم المسرح العالمي
٢٧ مارس



العدد الرابع • السنة الثانية
إبريل ١٩٨٤ - جماد الثاني ١٤٠٤

أدب

مجلة الأدب والفن



فصول

مجلة النقد الأدبي

العدد القادم

عن

تراث الشعرى

يتضمن العدد مجموعة من الدراسات لكبار النقاد والكتاب في
مصر والعالم العربى

○ بين دراسات هذا العدد :

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| د . أحمد كمال زكى | تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص |
| د . عبده بدوى | ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي |
| عبد الرشيد الصادق المحمودى | غربة الملك الضليل |
| كمال أبو ديب | نحو دراسة بنيوية للشعر الجاهلى |
| على البطل | الفزل العذرى واضطراب الواقع |
| محمد صديق غيث | التحليل الدرامى للأبطال بمعلقة لبید |

○ بالإضافة إلى أبواب العدد : الواقع الأدبى - وثائق - عرض
رسائل جامعية - متابعات وعروض كتب

رئيس التحرير

د . عز الدين إسماعيل

إدراك

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

المعد الرابع • السنة الثانية
إبريل ١٩٨٤ - جماد الثاني ١٤٠٤

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمي

فاروق تنويته

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

ناشر رئيس التحرير

سليمان فنياض

سامي خنتبة

المقرن الفني

سعد عبد الوهاب

مكتبر التحرير

نمر أديب

حمدي خورشيد



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداء

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداء)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤ دولارا للهيئات مصاعفا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يبادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداء ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تلفون . ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالا
قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠
ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠
دينار - الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهما - اليمن
٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

التمن ٥٠ قرشا

○ الدراسات :

- الجمروان .. وموهبة رواية جديدة ٥. عبد الغادر القط ٧
الوجودية في الفكر العربي ٥. متى ميخائيل
ترجمة : حسين البليدي ١٣
الرجل المناسب حسين حمودة ٢٤
قصائد من ديوان قيسر فاييتو ٥. حامد أبو أحمد ٣٠

○ الشعر :

- من ملحمة في التكوين ٥. شكري عياد ٣٥
جاء عصر الشتات فاروق شوشة ٤٠
الولد السبع حميد سعيد ٤٢
توسلات نصار عيد الله ٤٣
البحر محمد الغزي ٤٤
حالات محمد آدم ٤٦
نافذة في جدار المستحيل مصرية حنورة ٤٨
الذاكرة محمد عليم ٥٠
حركت في زمن الخروج عيد الله الصيخان ٥٢
سقوط الوجه الذي كنت أعوى محمد رضا فريد ٥٤
الطوبى تحترف الرعي والإقامة بلوى واضي ٥٦
عيق أسرار إبراهيم ٥٧
وجهك والحزن السيد محمد الحميسي ٥٨

○ القصة والمرحبة :

- التشيد الأخير فاروق خورشيد ٦١
الأمة تفتح الباب زليخة أبو ريشة ٦٨
سوناتا لشجرة الحريف أحمد المديني ٧٢
حل لائحة الانتظار ديزي الأمير ٧٦
التضاميات القديمة سهام بيومي ٨٠
نوبة شهيد محمود الورداني ٨٤
حادث متعطف النهر (مسرحة شعرية) عبد السميع عمر زين الدين ٨٧

○ أبواب العدد :

- هذا الأدب .. وهذا العصر (شعريات) سامي عشيبة ١٠١
حق لا تتحول إبداع إلى مجلة فصلية (مناقشات) إبراهيم عبد المجيد
تعليق : سليمان فياض ١٠٧
قراءة في قصيدتي «حدان والفرح بالنار» (مناقشات) علي محمود العليبي ١١٣
التطارب الفكري بين مهدي شريف وجول فيرن .
(متابعات) محمود قاسم ١١٦
الآن ومواجهة الاحباط (متابعات) مدحت الجيار ١٢٠

○ الفن التشكيلي :

- الفنان عدل رزق الله والمعروف بالألوان صبحي الشاروني ١٢٣
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

المحتويات



الدراسات

د . عبد القادر القط
د . منى ميخائيل
ترجمة : حسين الليثي
حسين حمودة
د . حامد أبو أحمد

○ الجدران . . وموهبة روائية جديدة
○ الوجودية في الفكر العربي
○ الرجل المناسب
○ قصائد من ديوان قيسر فاييخو

الجدران .. وموهبة رواية جديدة

د. عبد القادر القط

وفي المجتمعات التي تتيح للفرد علاقات اجتماعية
سوية خصية ، أو علما شخصيا ثريا بالفكر والفن والنشاط
والرياضة ، لا يرى الناس في التقاعد كارثة عائلية أو مأساة
فردية نفسية ، بل قد يتطلع المرء إلى يوم تقاعده ليمارس
من الهوايات والمتع والنشاط ما لم يكن متاحا له من قبل .
لكن مجتمعا - بتقاليد ونظرتة إلى التقاعد - يفرض على
من يبلغ تلك السن أن يضع نفسه - أراد أم لم يرد - في
تلك الأزمة الاجتماعية والفردية ، ويقوده - بعد قليل من
المقاومة - إلى غط مألوف من الحياة الرتيبة المملة في انتظار
النهاية المحتومة !

لذلك يواجه من يتخذ مثل هذه التجربة موضوعاً لعمل
روائي مزلقا فيها خفيا قد يبوي به دون أن يدري إلى
العاطفية المسرفة التي تتمثل في المشاعر الحادة بالعزلة أو
الجمود أو قرب النهاية ، أو تقضى به إلى تصوير تلك
الخصومة المألوفة بين الأب والأبناء وتقاليد المجتمع إذا بدا
للأب أن يبدأ حياة جديدة بالزواج أو ممارسة نشاط لا يتفق
مع الوفاق والشيخوخة . ولأنك أن الأستاذ محمد سليمان
قد فطن إلى هذا المزلق فجنب شخصيته هذه المواجهة
الخارجية للأبناء والأقارب والتقاليد والمجتمع ، ودفع
بالصراع إلى عالم نفسي داخلي تغلوه من حين إلى آخر
لمسات صغيرة من العالم الخارجي وتجاريه وذكرياته على
نحو غائر مختلط . وبذلك تتخذ الرواية صورة الأزمة
الفردية ، لكنها مع ذلك تظل ذات وخلفية اجتماعية
وحضارية دقيقة لكنها غير غائبة ، وينجو المؤلف جيدا
النتج الفني من العاطفية المسرفة والألغام الاجتماعية
والفنية المألوفة .

وهكذا لا يلج المؤلف في بداية الرواية على تصوير
مشاعر الجزع أو اليأس عند صابرة ولا إحساسه الحاد
بافتقار عاداته المألوفة في الغد إلى العمل والرواح منه ، أو

والجدران رواية صغيرة بديدة للأديب محمد
سليمان . وإذا قيس الأصاله بالهيكل العام لموضوع
العمل الروائي ، فإن موضوع هذه الرواية يبدو من
الموضوعات العادية المطروقة . . موقف يبلغ سن التقاعد
ويجد نفسه وحيدا بلا أنيس ولا عمل فيقع فريسة لأول
تجربة عاطفية تصادفه ، ورغم أن طرفي التجربة طرعا
نقيض في السن والثقافة والوضع الاجتماعي . . . موقف
كبير سابق وباتمة يانصيب مطلقة رجل سكير ، تتردد على
المقهى الذي يقضى فيه أغلب أوقاته مع صديق قديم
وتصومل أمها المريضة التي يستبد بها زوجها مدمن
المخدرات . ولا شك أن مثل هذا الموضوع - على
اختلاف في الظروف والشخصيات - قد طرق كثيرا من
قبل ، ولا شك أن شخصية باتمة يانصيب كانت في
مرحلة من مراحل الرواية العربية إغراء جاذبا لكتاب
الواقعية الأولى من ناحية ، وكتاب الجنس من ناحية
أخرى .

لكن الجديد في رواية محمد سليمان أن باتمة يانصيب
ليست إلا وأداة في يد الكاتب يستعين بها على تصوير أزمة
الإنسان الوحيد المخترب وصراعه النفسي الباطني داخل
قوقعته الصغيرة التي ينسحب إليها بالضرورة كل من يبلغ
سن التقاعد في المجتمع المصري وغيره من المجتمعات
المماثلة .

الإحساس بالعقوق من جانب زملائه وأصدقائه السابقين ، ولا يخوض في تلك المواقف «العائلية» المعهودة بين رب الأسرة وأبنائه حين يتدبرون أمر المستقبل ، بل يعض بشخصيته - في لسان سريعة - نحو ما يمكن أن نسميه «السأم الهادي» وهو سأم يكون فيه المرء في أصلح الأحوال لتقبل الإجماع من أفكار ومواقف ما كان ليقبل التفكير فيها لو ظل محضاً يبقظ فكره ووجدانه . هنالك تبدو الشخصية كأنها في خدر مؤلم تمتع تناقض ما توشك أن تقدم عليه من خرق لقيمها وتقاليدهم مجتمعها وكأنها في غيبوبة خفيفة أو حلم أثناء سنة من نوم عارض :

«... دأب فترة يزور زملاؤه وأصحابه في العمل كلما عصف به الحنين إليهم ، لكنه كفَّ عن هذه الزيارات بعد أن استشعر منهم عدم الاهتمام .. ذكره الملل بهويته القديمة في صيد السمك ، فأعدَّ لذلك عدته ، لكن المحاولة لم تدم طويلاً إذ سرعان ما نبذها بعد أن غدا يرجع كل عصر وقد أتيت كانه عائد من رحلة صيد في الأدغال ! ثم عمد فترة يقضي بعض الوقت في زيارة أولياء الله . وأحسن لذلك راحة نفسية عميقة .. وشيئا فشيئا تباعدت زيارته لتصبح مقصورة على أيام الجمع بعد ما لقي من نصب الطريق .. خاص أياما وربما أسابيع بين الأوراق الصفراء لكتب الدين والفقه ، بعد أن وجد فيها بديلاً أقل نعساً من زيارة الأولياء ، وأحسن بنفسه تنوّه في عالم تختلط فيه الحقائق بالروحانيات . أصابته البلبلّة لتعدد آراء الفقهاء في معظم الأمور ، أيقن أنه بحاجة إلى ستين ثماني سنوات عمره حتى يتبين وجه الاتفاق ، أعاد الكتب إلى الأرفف غير نادم ، برغم مشاعر القلق والضياع .. وفي النهاية لم يجد مفرّاً من ذلك المقهى الطلّ على الميادين ، ينثف ذكرياته مع دخان الشيعة المتصاعد في الهواء !»

بهذه الأسطر القليلة التي تصوّر عدة مواقف كان كل منها جديراً - في الصورة النمطية المألوفة - أن يظفر بكثير من الإقناب والحديث عن المشاعر المختلطة الحادة ، يتنسى بصابر المطلق إلى المقهى - ذلك المكان المجهود الذي يقضي فيه المتقاعدون في مجتمعنا بقية أيامهم . لكن صابر لم يبلغ المقهى ثائراً تندفقه الشوكة إلى سلوك مفاجيء

جامع ، ولا يائسا أو جازعاً يقضي به اليأس أو الجزع إلى كتابة مظلمة تسدّ باب الاستجابة الحادثة لما قد يعترض طريقه من تجارب ، بل يلقه وهو في تلك الحال من «السأم الهادي» الذي يتسلل من خلاله إجماع العالم الخارجي رقيقاً هادئاً حتى يصبح بعد حين رغبة قوية لا يدرى صاحبها كيف ثارت في نفسه ، ولكنه يجد نفسه فجأة مقتنعاً بسلامتها برغم ما يحسه نحوها في لحظات من شكوك .

ظل صابر يرى «سعدية» بائعة اليانصيب طيلة سنتين ، وكانت لا تجذب انتباهه على نحو خاص ، أو هكذا خيل إليه فتلك طبيعة تسرّب الإجماع الهادي المستمر إلى الوجدان - لكن عناصر هذا السأم الهادي كانت تعمل في نفسه دون أن يدرى حتى إذا اكتملت وتمكنت من وجدانه ، رأى «سعدية» فجأة - وكأنه يراها لأول مرة - في ضوء جديد : «... برغم ازدهام الميادين لمعها قادمة من بعيد .. سعدية بائعة اليانصيب ، ثيابها المهلهلة تميزها ، «الإشارة» الأحمر فوق جبينها لاح كالعلامة المسجلة وقد انعسكت فوقه أشعة الشمس فبدا مشوهجاً كقطعة الجمر .. حيث من بُعد يرحب صبياني اهتز له وجدانه بعنف غريب ! ماذا حدث ؟ إنها سعدية .. سعدية بائعة اليانصيب ! هي بعينها التي تراها منذ ما يزيد على سنتين ، منذ غدت زبوناً للمقهى ...»

ومنذ تلك اللحظة التي تحول فيه الإجماع إلى سلوك ، تتحول شخصية صابر إلى ما يشبه بطل «المساة» الذي يجد نفسه مدفوعاً - من داخله - إلى مصير لا سبيل إلى الخلاص منه وكأنه «البلاء المقدس» كما يعبر راوي الرواية وقبل أن يتخذ السلوك مظهر الفعل الخارجي يخوض صابر عنة انتشطار نفسي بين رغبة وجدانية ملحة وبغايا منطق اجتماعي وأخلاقي متنازع أمام خدع العقل الباطن وتزيينه الرغبة الجامحة في صورة لإرادة واعية مشروعة : «... أي مركز رأي احترام ؟ وما دخل هذا في ذلك ؟ .. هب أنها أحسنت هندامها وتأنقت ، ألن تصبح كأمي سيئة مجتمع ، وتغزو عطف أنظار الآخرين ؟ إذن فالهم هو الجور وليس القشرة ! .. فارق السن ؟ مسألة نسبية لا تم ! .. ولماذا تروح بعيداً ؟ أبوك تزوج أمك وكان فارق

السن بينها يربو على العشرين عاماً ١ . المهم إذن هي ..
تبادلك مشاعرك أو لا تبادلك ، تقبل أو لا تقبل .. فإن
قبولها يعنى الكثير .. يعنى بداية صبر جديد ، حياة جديدة
بهيجة تنأى بك عن الوحدة والملل وحياة الضياع التي
نعيشها .

وعمق هذا الانشطار وسيطول لأن المؤلف أخذت
صوت الواقع الخارجى بكل عناصر المقاومة المألوفة فيه ،
وحين يترجم «صابر» رغبته إلى فعل فيسأل سعدية أن تقوم
بخدمته في البيت من حين إلى آخر ينتهاجر أنسب لصراع
حقى كُتب فيه على ما يسميه المجتمع «صوت العقل» أو
«داعى الحكمة» أن يتسدر أمام «نقطة الضعف» في
الشخصية المأساوية النبيلة . إنه وحده يواجه هذا
الانشطار والصراع دون سند من شئنا عائلي أو توسل
من ابنة صغيرة - فقد تزوجت صغرى بتيه منذ شهر -
أو عتاب من ولد - فقد سافر ولده ليتم دراسته
بالخارج : «ها هي ذئب» سمية قد تزوجت .. و«عمره»
لم يعد يرأسك إلا أكل حين .. حتى «سهام» ابتك
الكبرى التي أخذت على نفسها عهداً بزيارتك مرتين في
الأسبوع لتجهيز حاجتك من الطعام والملبس سرعان ما
سوف تكل وتمل هي الأخرى .. ولما علرها ، فإن لديها
طفلين أحق منك بعنايتها واهتمامها .. حتى حين
تزوره فجأة ابنته الكبرى فتدرك من منظر المائدة أنه كان
يشارك سعدية طعاماً اشتراه لا يتطور الموقف إلى مشهد
صریح حد - كالمألوف في مثل هذه المواقف - بل يكتمى
المؤلف يلمسات صغيرة تنبئ بالامتاع والدهشة ولا
تفصح عن الرضى والثورة : « .. لم تخف عليه نظرات
السخرية في عينها ، وهي تمن النظر إلى ثوبها المهلهل
الذي يكشف من جسدها أكثر مما يستر ... وخيبت ظنه
مرة أخرى عند ما اكتفت بإبتسامة باهتة أعقبتها بقولها
بلهجة أسرة يغلب عليها الازدراء : «كوب ساء من
فضلك » . ونهضت فجأة وهي تمسك بيد ابنتها قائلة :
استأذني في الانصراف يا أبى ، فقد تعب من طول
التجوال في السوق» .

وحين تألى ابنته الصغرى «سمية» لزيارته بعد أن كانت
أختها الكبرى قد حدّثتها بما رأت ، يلدو بينه وبينها حوار

هادئ تقترح فيه هي أن يتزوج أرملة أخيه ويصارحها هو
بأنه ينوى أن يتزوج سعدية ، ويتخذ حرج الأب صورة
منطقية هادئة ، واستكار الابنة رفضاً خافئاً مكبوتاً :
«يدت كمن على وشك الإجهاش بالكاء .. جعل يتطلع
إليها في حيرة عزوجة بالإشفاق .. أثره تمجّل مصارحتها
بالحقيقة ؟ .. وإلى متى يظل الأمر في طي الكتمان ،
سيعرفه الجميع عاجلاً أو آجلاً ، إذن لا بأس بما حدث ،
ومن الخير أن تعرفه بدلاً من أن تسمع به من الغير .. »
لبت ترمقه في صمت وقد التمتعت عينها بدموع جاهدت
لكبتها وقالت بنبهة آسية :

- إنك بذلك تضعنا في موقف لا نسد عليه ،
وخاصة إزاء أزواجنا وبقية العائلة .

- هذا شأني وحدي ، ولم أصغرها حتى أتتني كلام
الأخرين إنها مشكلتي أنا وليست مشكلتهم .

وكما اعتذرت الأخت الكبرى من قبل بالتمسك لتصرف
في هدوء ، تتصرف «سمية» في هدوء أيضاً «فقد تذكرت
أمرًا يقتضيها العودة إلى البيت» .

وتأكيداً لانفراد الشخصية المأساوية بمحنة الصراع
الباطني وحدها تمجّب المؤلف - كما يغري الموقف في كثير
من الأحيان - أن يجعل من مصطفى ، «جرسون» المقهى
الذي يحب سعدية ويرجو أن يتزوجها ، غريباً لصابراً
ومتأسفاً له ، فقد كان ذلك جديراً بأن يهبط بشخصية
صابر من تجسيد نبيل للمحنة إلى طرف في منافسة واقعية
غير متكافئة تدفعه إلى بعض السلوك الطائش الذي قد يبدو
معه أضحوكة تدعو إلى السخرية أو الرثاء . وهكذا ظلت
هذه «المنافسة» شيئاً مكبوتاً تحسّ في الجوارح ، وفي غيرة
وقلق يلدوان من حين إلى آخر من جانب مصطفى ، ولا
يأبه بها صابر إذ كان يعد نفسه فوق المنافسة .

أما سعدية فقد كانت - برغم ظروفها ومستواها -
بعيدة عن الايذاء أو اقتناص الفرصة ، فلم تسخر من
شعور صابر نحوها أو رغبته في زواجها ، ولم تدفعه بما
يمكن أن تنلّكه فتاة مثلها إلى أفعال «خارجية» تصرفه عن
محنته الباطنة ، وحين اخضت من حيائه بعد أن عرض

« كابوساً » مفهوم السبب واضح الدلالة ، وما أكثر ما يستخدم الروائيون الحلم على هذا النحو ، ولكنه يفرض نفسه على خيالنا حين نلقاه في المرة الثانية في صورة مركبة ذات شطرين : شطر للحب والسعادة ، وآخر ينذر بالشقاء والشر ، في جو يوحي بالموت والراحة الأبدية معا .

كان صابر يبحث عن مسكن سعيدة بين المقابر وأرقعه التعب وثقل على أعصابه هدوء المكان ووحشته . وأبصر مقعداً حجرياً قريباً فجلس عليه يستريح . وطاف به ما يشبه حلم البقطة : « .. أحس زيفاً في بصره فجأة فأغضض عينيه ، وما كاد يفتحها حتى بوغت بها أمام عينيه ! انشقت عنها جذوع الشجرة كأنها حورية . بهت إذ رآها تقبل نحوه فاتحة ذراعها وبسمة تملو شفيتها ! نور غريب يشع من عينيها ويلفها من الضوء الباهر . فوق رأسها خار شاقق البياض أشبه بخمار العروس ليلة الزفاف . تدنو منه حثيثة الخطو لا يسمع لوقع خطواتها صوت .. كأنها تمشي فوق الأثير ! هبّ في سعادة الأطفال يمسك بكفيها الصغيرتين ويصحبها نحو المقعد الحجري في صمت ... » وتلو ذلك حوار يطول شيئاً ما بين صابر وطيف سعيدة ، وقد تأخذ على المؤلف لأنه يطغى على « شفافية » الرؤيا ويقربها أكثر مما ينبغي من الواقع . هل أننا ما نلبث أن نلتقي بالشر الثاني للرؤيا فنذكر به هل الفور ما توهنا في البداية أنه مجرد كابوس جلبه الهم والقلق : « نهضاً معا .. أحاط خصره بذراعها ونضى بها عبر الممر الفسيفسائي .. ما كاد يقترب من الباب حتى جرد من هول المفاجأة .. القط الأسود الرهيب يتسلل من بين الأشجار متجها نحوه وقد لاح الشر في نظراته الفسفورية المرحبة . رأسه الضخم يكاد لضخامته يسد مدخل الباب ويجول بينه وبين الإفلات . شواربه تمتد على جانبيه وجهه الأسطواني المقيت كأنها أذرع أعطبوط . جمدت قبضته فوق ذراعها من فرط الرعب ، لكنه فوجيء بقبضته تمسك بفسارخ .. ذابت كأن الأرض انشقت وإبتلمتها . أحسّ ضربت قلبه كثرع الطويل . استجمع كل ما أوتي من عزم على الفرار .. واندفع خارج البناء ، وما إن وطئت قدماه تراب الطريق حتى تنفس الصعداء ! »

عليها الزواج ووعدت بأن تفكر في الأمر وتستشير أمها وزوج أمها ، كان ذلك إيذاناً ببلوغ تلك المحنة غايتها واقتراب المأساة من ذروتها ، فقد اختفى تماماً الوجود الخارجى حول صابر وأصبح البحث عن سعيدة كأنه بحث الإنسان عن سراب البهجة أو السعادة أو الاستقرار على طريق يترصده في نهايته الموت .

والحق أن الموت قد بدأ منذ بدأ صابر بحثه عن سعيدة يصبح «خلفية» واضحة لأحداث المأساة ، أو إطاراً تبرز صورتها في حدوده ، فقد كانت سعيدة قد أنبأته أنها تسكن في المقابر هي وأمها وزوج أمها وكان عليه - بعد أن يش من عودتها أن يذهب إلى ماظن أنه مقرها ليوشق الموت أحلامه في الحياة والحب .

وكما تبدأ كثير من المآسي القديمة بنوم عراف أو تأويل حلم ، تبدأ هذه المأساة خطوها نحو الذروة بحلم مفزع رآه صابر ، يبدو أول الأمر عادياً في نوم شخصيق قلقة مهمومة ، لكنه ما لبث أن يكتسب دلالة متفردة حين يجيء مرة ثانية في صورة أكثر تركيباً وأشد إشارة ، ثم يتحقق في الواقع في المرة الثالثة . ويروى صابر حلمه الأول لصديقه جينساوى رفيق المقهى: « رأيتني أجلس في مكان رطب أشبه بردهة طعام في قصر فخم . المكان غارق في أنوار تكاد لشدةها تعشى الأبصار . أنا جالس عند قمة المائدة كأننى صاحب الدعوة .. المدعوون من حولي تضرعهم البهجة ويعلمو البشر وجوههم .. وحانت لحظة الطعام .. ماكدت أهرى بتناوله حتى فوجئت بقط أسود هائل الرأس يقتحم المكان من أحد الأركان ليجت بصوي مباشرة .. جمدت في كرسي وقد شلّ الرعب مفاصل شواربه كانت تمتد أمامه بضعة أمتار نظراته الواضحة كانت توحى بشئ مستطير وصرخت بأعلى صوتي طلباً للنجدة ، فوجئت بصوت لا يعدو حشرجة مكبوتة. تلفت حولي في ذعر فإذا المدعوون جميعاً لاهون عن بطعامهم كأنهم لم يلحظوا شيئاً ، أو كأن أحداً لم يتبه لتقديم القط سوى ! وحانت مني التفاتة تجاه القط الذى شرع يندونى بخطوات ويبدء شارباً ذيله المنفوش تحضراً للانقضاض ... » . وقد يبدو مثل هذا الحلم لأول وهلة

حتى سمع دوى يوق هائل لإحدى السيارات على مقربة منه . . التفت ليجدها قادمة نحوه على بعد . . سيارة سوداء اتمكست فوق زجاج مصباحيها الأماميين أشعة الشمس فلاحا كمنى قط رهيب أسود : ارتعدت فرائصه رعبا وانطلق يفر بنفسه من الموت المحقق . . عثرت قدمه المروجة في شريط الترام الممتد عبر الشارع ، اختل توازنه فجأة ، اختزقت أذنيه صرخة حادة . . جمد من فرط الرعب ، وإذا قبضة حديدية هائلة تحتوى جسده بعنف و . . لم يعد يشعر بشيء . .

وقد يرى قارئه أن هذه المفاجئة نهاية « ميلودرامية » حل بها المؤلف أزمة شخصية بعد أن راحت تسير في دائرة مفقولة أو طريق مسدود . والحق أن مصرع صابر لم يكن مآلا محتوما بالضرورة ولكنه مع ذلك «اختيار» مقبول هيا له المؤلف كل الظروف النفسية التي يمكن أن تقضى إليه وأكد سير الشخصية نحوه باستخدامه البارع للحلم ، وهو حلم غير مفروض على شخصية صابر لكي تنتهي إلى ذلك المصير ، إذ كان بعد معاناته الطويلة الباطنة قد أحس بأن «الجدران» جدران التقاليد الاجتماعية والتكوين الأخلاقي والنفسى - تطبق عليه شيئا فشيئا ، وأدرك أنها لأبد أن تنهار فوقه عن قريب . وهكذا انبثق من عقله الباطن هذا الحلم الملحّ الذى يمتزج فيه الحب بالموت ، ويبدو في تأويله الواقعى الأخير خالصا للموت وحده .

على أن الموت في ذلك التأويل الواقعى - لحظة مصرع صابر - لم يستطع أن يسلب الحب قدرته على الحياة والمصطاد ، ولا أن يحول دون امتداد الحياة من خلال للموت . . . كان المخاض قد جاء ابنته سميه - أحب بنته إلى نفسه - وكان لا بد من إجراء جراحة لها . ونزفت دما كثيرا بعد أن وضعت طفلها ، وكان لا بد أن ينقل إليها دم جديد شادت المصادفة - بعد طول بحث - أن يكون من دم صابر نفسه . وشعر الوالد بأن حياته قد امتدت في سلامة ابنته ومولد حفيده «صابر» الصغير وعزم على أن يتولى بنفسه قيده في مكتب الصحة و «استخراج» شهادة ميلاده . وكانت الشهادة الطبية لمولد حفيده في جيبه حين صرعه «القط الأسود» فامتزج لديه الحب والميلاد بالموت ،

ويجبرى التعبير في الرواية على هذا النسق من الأسلوب المحكم البناء ، دون أن تغطي النزعة « البيانية » على ما ينبغي له من تلون وإجارة للسوق والشخصية ، ويكتسب من طبيعة المأساة وشخصيتها الأولى شيئا من الأناسة و « التحفظ » في التعبير عن الانفعالات والمواقف ، إلا أن مواطن نادرة يستدخل فيها الكاتب أنماطا تعبيرية معروفة جرى عرف كثير من كتابتها على استخداماتها في تصوير بعض المواقف ، كقوله مثلا مصورا حال صابر حين رن جرس الباب ونفض ففتح الباب ليجد سعدية أمامه «أفصح لها الطريق مرحبا . . قلبه يرقص طربا » وهو تعبير مستهلك صرف في العاطفية لا يناسب طبيعة الشخصية كما رسمها المؤلف . وقوله أيضا حين غيل إلى صابر أن سعدية قد قبلت أن تتزوج : « هريد الأمل في قلبه » . وقوله في تلك العبارات التي اقتبسناها من الحلم وأحسن ضربات قلبه كقرع الطبول . ورغم هذه التعبيرات النمطية النادرة يظل أسلوب الكاتب رهيبا مشرقا يبعد القارئ فيه ما يفتقده في كثير من قصصنا ورواياتنا في هذه الأيام من احتفال مشروع بالتعبير وسلامة في اللغة وبناء العبارة دون سعى مقصود إلى الصنعة البيانية .

ثم ننقضى مرة ثالثة بالقط الأسود وقد حان للصراع أن ينتهى وللسمى وراء السعادة أن ينهزم أمام الأوضاع التي تتحكم - من خلف ستار - في مصير الفرد ، أو لحملها تتحكم فيه من داخله الذى لم يستطع المضى في التمرد فكان عليه في النهاية أن يتحطم بما يبدو ظاهرا كأنه قدر مكتوب . كان صابر في طريقه إلى المقهى بعد أن انتهى بحسه من سعدية إلى ما يشبه اليأس : 11 هبط من السيارة . . نقد السائق حسابه ومضى عبر الطريق . . ما كاد يجتلس النظر كمادة تجاه الجانب الآخر من الطريق حتى لحما نغمضى ناحية المقهى السابق . . عاد يمدق فيها ببصره غشية أن يكون والها ، لكنه أبقي من صدق رؤيته . . هى . . أجل هى ، بنفس الثوب الذى اشتراه لها ومشبته الموهودة التى لا تحفظها عيناه . دار بصره عبر الطريق بعد أن صمّم على اللحاق بها قبل أن تختفى داخل المقهى . . حتّ الخطى هايرا الشارع . . ما كاد يتوسطه

كما امتزجا من قبل في رؤياه بين المقابر .

وقد يرى قارئه في ولادة سمية العسرة وحاجتها إلى الدم واتفاق نصيلة دمها مع نصيلة دم أبيها شيئا من «الرسم» المقصود استمان به المؤلف لكي يبلغ هذه الدلالة الجلية. لكن المصادفة تظل مع ذلك مقبولة مشروعة في العمل الفني مادامت توافق مجرى العام ولا تقحم فيه عنصراً جديداً مفاجئاً يحول مجرى الأحداث تحويلاً جوهرياً غير منطقي .

ويؤكد الكاتب امتداد الحملة من ناحية «ضياح الفرد» في غمرة حياة المدينة والمعصر من ناحية أخرى ، بمفارقة تزيد من عمق الإحساس بمأساة صابر ومصرعه : « وفي الجانب الآخر من الطريق كانت سعدية تنقف إلى جوار

مصطفى عند باب المقهى . . لاح الألم على قسماط وجهها وغمقت بتأثر : - لا شك أنه قد مات . أهو رجل أو امرأة ؟ - لست أدري ، فقد كنت على وشك دخول المقهى عندما سمعت دوى فرامل السيارة الحاد : أغمقت عيني ولم أجسر على التطلع نحو مصدر الصوت قال وهو يعود أذنيه داخل المقهى وهي في أثره : إنه «قضاء» . . ليرحه أو يرحمها الله ! . . . كان المقهى في الداخل شبه خال من الرواد الذين خرج معظمهم لاستطلاع الحادث . ورمقها مصطفى بنظرة شخف ودنا منها قائلاً بهمس : بوئى لو عجلنا بالزفاف ما رأيك »

د . عبد القادر القط



الوجودية

في

الفكر العربي

د. منى ميخائيل

الرحمن بدوى ما إذا كان في مقدور الفكر العربى المسلم أن يصبح ذا نظرة وجودية داخل إطار تراثه الثقافى . وفى دراسته الناجية ، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، يتقصى ما بين الفلسفة الإسلامية الصوفية والوجودية من صلات وثيقة فيقول :

«بين كلتا النزعتين : الصوفية والوجودية صلات عميقة فى المبدأ والمنهج ، والغاية . . إن النزعة الصوفية نزعة تقوم على مذهب الذاتية ، بمعنى أنها لا تعترف بوجود حقيقى إلا لذات الذات المفردة»^(١) .

وعلى هذا ، فالصوفية والوجودية يضعان الإنسان فى مركز كل الأشياء . وفى موضع آخر من نفس الدراسة يمحى الدكتور بدوى فى إظهار مدى التناظر بين فكرة الإنسان الكامل عند الصوفية وفكر الأواحد das Einzige عند كيركجورد ، وهى الفكرة التى تعد حجر الزاوية فى الفكر الوجودى .

[و] فكرة الانسان الكامل ، تجمع بين الصوفية والوجودية من حيث النزعة الإنسانية ، فقد رأينا فيها أكبر تأكيد للنزعة الإنسانية ، لأن فيها تأليه الإنسان . والوجودية تضع الوجود الإنسان فى مكان الوجود المطلق^(٢) .

وهذا المفهوم المركب هو عين ما تعكسه القصة عند كل من يوسف إدريس ونجيب محفوظ ، فرواية نجيب محفوظ حكاية بلا بداية ولا نهاية ، تتخذ أحد زعماء الصوفية بطلا لها ، هذا البطل الذى يتوحد مع كل ما يلقفه من مظاهر الوجود ، ثم يدرك فى النهاية أن معتقداته الخاطئة مطابقة لما يؤمن به ابنه الوجودى المتمرد من أفكار .

وما توصل إليه الدكتور بدوى فى بحثه إنما يسلط الضوء على تلك الصلات المذهلة بين هاتين النزعتين ، ويعملها متعاصرتين . فالتماثل بين تعريف الفلق عند الصوفية وتظيره عند الوجوديين - كما اكتشفه الدكتور عبد الرحمن بدوى - هو الذى هداه ، إلى نقطة البدء لتسير على طريق البحث .

لقد عكف على بحث الصلة بين الوجودية والفكر العربى ، وإرساء دعائمها ، عدد من أعلام الفلسفة العرب والغربيين . ولهم أبعاد هذه الصلة فى الأدب العربى بوجه عام ، وأعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس بوجه خاص ، يتعين علينا إلقاء نظرة سريعة على ما توصل إليه فى هذا الشأن أحد دعاة الوجودية العربية . وما هذا الداعية سوى الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى الذى يعد رائد الوجودية العربية ومعلمها الأول . فقد كتب عددا من الدراسات الهامة يتناول فيها أبرز ما بين الفلسفة الإسلامية التقليدية ، والفلسفة الوجودية الحديثة من صلات^(٣) .

وفى واحدة من هذه الدراسات يتساءل الدكتور عبد

أمران : التغذى من أشداء تراثه ، واستلهم تراث غيره^(١) .

ها هنا تكمن أصالة الأدب العربى المعاصر وتفرده ، فى أنه أدب يستلهم المناهج الغربية فى ذات الوقت الذى يحتفظ فيه بتراثه .

وقد بات كتاب الغرب على علم بالجوانب الوجودية التى ظهرت فى الأدب العربى المعاصر . فها هو فينست مونتائى يقدم لنا فى مقدمته لكتاب : «مجموعة الأدب العربى المعاصر» ، تحليلاً مكثفاً لهذا الأدب المتجدد دوماً :

«يسبح الكتاب العرب - أولئك «المقسرون» لأحوال العالم الشرقى أو الإفريقى ، ريفه وحضره - كما يفعل نظائرهم من الكتاب الأجانب ، يسبحون فى نهر الآداب العالمية الذى لا تحده حدود ، ونادراً ما نجد من بين هؤلاء الكتاب من لا تسمح له ثقافته الثنائية أو الثلاثية بالاطلاع على الأعمال العالمية فى لغاتها الأصلية ، بل إنهم ليحرصون على ترجمة هذه الأعمال إلى لغتهم العربية»^(٢) .

ومونتائى بهذا إنما يعترف بعالمية هؤلاء «المقسرون» للوقائع العربية المعاصرة ، ويكتب تحت عنوان الوجودية فى القسم السادس من المقدمة «المذكورة» موجزاً عما يعنيه مفهوم الوجودية عند العرب - كما يعلق على ما كتبه جاك بيرك عن العرب ، فكرهم وأدبهم (وجاك بيرك ناقد فرنسى له عدد من المؤلفات عن الأدب العربى تعد من أفضل ما كتبه مفكر غربي عن الأدب العربى من حيث قدرته على سبر أغواره وحسن إدراكه لأمريه) ها هو مونتائى يعلق على ما كتبه جاك بيرك :

لعله (أى جاك بيرك) قد أدرك أن هنالك ثلاث خصائص رئيسية يجدر بنا ملاحظتها عند تناولنا للأدب العربى ، أولاها المزج بين عالم الطبيعة وعالم السياسة (والطبيعة بالنسبة للعربى هى الآخرون) وثانيها إيلاء الرمز أهمية أكثر مما للواقع (فالكلمة لا تنقل تقريراً وحسب وإنما تكون محملة بالكثير من الدلالات فى آن واحد) ، وثالثها هنالك قوة الإحساس بالأسى

« ولقد وجدت تعريفاً للقلق عند الصوفية المسلمين يشبه تعريف هيدجر كل المشابهة . . . والتعريف الذى أشير إليه هو الوارد فى كتاب جامع الأصول فى الأولياء للشيخ أحمد ضياء الدين الكشمخانى القشبندى^(٣) »

ويتبنى تعريف القلق - كما يكبده أى فرد ما - فى نوع من الشعور بالاغتراب حيال كل ما ليس به (حق) كما يتبدى فى نوع من الإحساس بالوحشة والعزلة عمن حوله فى هذا الكون . وهذا هو عين ما أحس به الفيلسوف الصوفى منذ عدة مئات من السنين أى قبل أن يتوصل دعاة الوجودية إلى صيغة تحدد إطار معتقدتهم (القلق توحش عما سوى الحق ، وأنس بالوحدة والتخل عن الحق)^(٤) . ويمضى الدكتور بدوى قدماً فى عرض المزيد من التماثل بين طرائق التفكير عند كل من كيركجورد وأسلافه من فلاسفة الصوفية المسلمين :

(وفى وسعنا أن نحكم هذه المشابهة على نحو أظهر فنشير إلى المنهج الذى بدأ منه كيركجورد فى تحليلاته الوجودية ، وهو اتخاذ القصص الدينية أساطير للتفسير الوجودى) وهو بعينه ما يفعله الصوفية المسلمون ، وبخاصة الحلاج والسهروردى وابن عربى ، فالحلاج قد تمثل خصوصاً حياة المسيح ، فراح يحياها وجودياً ويعبر عنها فى صورة إجمالية قد تصلح أساساً لتحليلات وجودية . . . تماماً كما فعل كيركجورد^(٥) .

من كل هذا يتبين لنا أن عثور الأفكار الوجودية ، على مكان لها فى الفكر العربى أمر مناسب تماماً ولا غرابة فيه . على أن محاولة العثور على مصادر هذه الأفكار فى التراث العربى لا تعنى عدم الاعتراف بالتأثير الأوروبى الحديث ، ذلك أنه لن ينسئ لهذه الصلات أن تظهر بمعزل عن النموذج الأوروبى وإنما لنجد فى أدب القصة عند كل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس ما يعد انمكاساً للفكر الوجودى من خلال مصدره الثرىين : المصدر الصوفى الإسلامى والمصدر الفلسفى الأوروبى الحديث :

وهذا الأدب الذى يعد الأكثر شباباً فى العالم أجمع ، كما نلظر إليه فى الغرب ، إنما يتحقق فيه

في هذا الجو الوجداني المؤثر تكون الوجدانية هي فكرة «القوة» مما يمكن أن يفرض بالكتاب إلى الالتزام بقضايا المجتمع والسياسة كما يفرض به إلى اليأس والعدمية أو يؤدي من ناحية ثالثة إلى التمرد ، وهذا ما يذكرونا بمواقف سارتر وكامى والوجوديين المسيحيين من أمثال كيركجورد وجيريل مارسيل^(٨) .

ولعل ما يذهل الدارس لفن القصة عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس هو ذلك الحضور المهيمن لفكر القوة *La dée Force* - وهي ذلك المفهوم الرجوى الذى يتجلى في جميع ما أدركه جاك بيرك من مصطلحات من مثل «الالتزام» أو «التمرد» أو كما يتجلى في مفارقتها عن اليأس - العدمية وما هنا لا يمكن لأحد أن يخفى في تلمس وجوه الشبه بين كاتبينا العربيين من ناحية وبين همنجواى والبير كامى من ناحية أخرى .

ويؤكد جاك بيرك في المقدمة التى صدر بها المجموعة الأدبية المعاصرة في طبعتها الصادرة عام ١٩٦٤ - [إماتة بأن الوجدانية تشكل المحور الفكرى الذى تدور حوله القصة العربية المعاصرة . وجدير بالذكر أن جاك بيرك قد كتب عام ١٩٥٩ مقالا بعنوان «القلق العربى في العصر الحديث» ، عرض فيه مؤثرات القلق التى طبعها الغرب على الروح العربية ، وهو المقال الذى ذيل فيه إحدى صفحاته بما من يقول فيه :

«ينبغى أن نتوقف عن إحصاء الكتابات العربية المعاصرة التى تناولت مفهوم القلق أو ما شابه من مفاهيم . . . فهى كتابات تترى على الحصر» .

وهو هو في هذه الكلمات يعود من جديد لتقييم هذا المفهوم :

«يشير المعنى القديم لكلمة القلق - والذى يستخدم اليوم للتعبير عن الضيق أو الكدر - عددا من التفسيرات المختلفة بالضرورة فلقد ظهرت متاعب القلق ، وهو نوع من الأحاساس بالعمالة يجعل الإنسان بعيدا عن تمتع اليأس - عند العرب قبل أن يقرأوا كيركجورد . وهذا المفهوم الذى لا يمنع وجود مفاهيم أخرى مشابهة كالكتب والحمران - قد اتخذ اليوم حجبا أكبر مما

كان عليه في السابق مما لا يمكن معه تفسيره إلا بالرجوع إلى النماذج الأجنبية»^(٩) .

وتظهر في أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس تلك الأعراض التى تجسد مفهومي (الحزن - والاغتراب) في لغة غاية في القوة ، غير أن مثل هذه المفاهيم بغض النظر عما لها من جذور أصيلة في التراث ، لا يمكن بسطها إلا على ضوء (النماذج الأجنبية) . وما أعنيه هنا هو الوجدانية الأدبية لا الوجدانية فى جانبها الفلسفى المحض ، تلك التى سأناقشها مستعينا بأعمال الروائى الأمريكى ارنست هيمنجواى التى تعكس بالمثل موضوعات مماثلة لتلك التى شغل بها كاتبان . كما سأشير إلى عدد من أعمال البيركامى القصصية والفلسفية على أنها مجرد خلفية لهذه الدراسة .

ويرجع السبب في اختيارى لهذه الكتاب الأربعة إلى إمكانية «اعتبارهم مثليين لعصرهم وشهودا عليه ، كما أن مرجعه إلى ما هم عليه من براعة فنية فائقة كمشغولين بفن كتابة القصة القصيرة ، فضلا عن اهتمامهم العميق بفهم الإنسان ومكانته في العالم» .

هيمنجواى وكامى ونجيب محفوظ
ويوسف إدريس في مفترق الطرق الوجدانية

من امتع الدراسات التى ظهرت عن البير كامى وأغناها ، تلك التى كتبها جرون كرويكشانك . وهى الدراسة التى أوجز فيها الشهيد الأديب بعد الحرب العالمية الثانية على النحو التالى :

«لقد أسفرت الكتابات التى كان لها التأثير الأقوى خلال العشرين عاما الماضية أو نحوها - عن أدب يطفى عليه طابع فلسفى وهذا مرده إلى سبب نى شقين : ففى المقام الأول كان هناك الكتاب الوجدانيون ، وكان هنالك طائفة من الكتاب الأفراد من أمثال البير كامى - أولئك الذين يؤكدون الطبيعة الفردية أو العينية لكل ما يرونه ؛ تفكير فلسفى مجرد . وهم كتاب يتجنبون التعميمات اللازماتية ، ويفتشون عن الصدق في التجربة الآتية «الإنسانية»^(١٠) .

وهذه الرغبة في التعامل مع ما هو عني وجزئى مقابل ما

لنجيب محفوظ ويوسف إدريس ، أما البير كامى فقد قيل إنه قد أنكر أن تكون له أى صلة رسمية بفلسفة - هذه المدرسة - فيما من شك في أن أعماله تنسب إلى النظرة الوجودية للعالم . وعلى كل فوجوه الشبه بين نظرات كل منهم للعالم هى التى تفسر أواخر القرباة في فلسفة حياة كل واحد منهم ، وذلك لأن الوجودية لا تعدو كونها أسلوباً أو طريقة في التفكير أكثر منها نظاماً أو مذهباً فكربا عدداً ، لذا فلأنها تؤدى بمن يستخدمها إلى تفسيرات واستخدامات متباينة أشد التباين .

وها هو جون كلينجر يبلّ بذلوه حول هذا الموضوع في دراسة له عن هيمنجواي :

«في اعتقادي أن هذه ال «نساء» nada كما يستخدمها هيمنجواي لا تعدو في أساسها سوى عديمة الوجوديين ، وليست هيمنجواي حاجة لأن يكون فيلسوفاً حتى يستخدم هذه الفكرة ، لأنها ليست البسيط ، مادة للفلسفة التقليدية على الإطلاق»^(١٧) .

ويعنى مفهوم التباديل ما يعنيه : البحث عن الأصالة من خلال الشروع في العنف ، واكتشاف الذات الخفية في مواجهة الموت ، وانضاد الإيمان بالديانة التقليدية الخاضعة لوصاية المؤسسات الدينية وتوجيهها ، والبحث عن نفر من الناس يجوبون للأخلاق أن تحمل على (الأرباب الميتة) وهذه المعاني جميعها تعد قاسماً مشتركاً بين هيمنجواي ونظريته الوجوديين في مصر . وها هو نجيب محفوظ يستشعر هذه القواسم في مقابلة أجراها معه القصاص المصري يوسف الشارونى الذى أفاد منها في التقييم النقدي الذى كتبه عن التطور الفني عند نجيب محفوظ :

«وهو (أى نجيب محفوظ) يقرأ نفسه بارنست هيمنجواي فيقول : إنه كان يعيش حياته وينقلها بتفاصيلها إلى الناس . . التجربة التى يفقدتها يبحث عنها ويظهر إليها في أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها ، أما أنا فالكاتب بالنسبة لي عملية تعذيب تمزق أعصابي . . فمسل الحكوى يستغرق معظم النهار . . وفي الليل أمسك القلم الكوبيا وأظلل أكتب ساعتين على

هو مجرد فلسفى وما هو عام - سمة مشتركة بين كاتبينا العربيين ونظريتيهما الغربيين . ذلك أن أعمالهم تعد شاهدة على عصر ديدهن صراع يتفاقم يوماً بعد آخر ، وإخفاق في التناغم مع الآخرين . ويظهر هذا الأمر في القصة عند كل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس في رفضها القاطع للأشكال والاتجاهات الفنية التقليدية ، أى في ثورتهم ومجردهم على هذه الأشكال والاتجاهات . على أن ثمره هؤلاء الأربعة إنما يكون في نهاية المطاف باسم القيم والمثل التى هى بالضرورة قيم ومثل إنسانية . وثمة رابطة قوية أخرى بين كامى ونظريته المصريين تكمن في ميراثه العربى الشمال إفريقى (فكامى يحكم مولده ونشأته يتمنى إلى التراث العربى في شمال إفريقيا) .

ويمكن الوضع الفريد لأبير كامى ، إلى حد كبير في أنه أحد مواطنى شمال إفريقيا المتعنتين بأوثق علاقة ممكنة مع أوروبا الحالية ، فهو كإنسان نشأ في الجزائر ، يملك إحساساً حاداً بالهوية الدائمة لما يمكننا أن نطلق عليه تقريباً النظرة الإغريقية للمحبة ، ولذا فإن الصراع الذى يسم عقلية صراع جغرافى بقدر ما هو صراع زمانى عما مكته من أن يجمع على نحو غير عادى تماماً بين الالتزام والموضوعية في آن واحد ، وقد كانت هذه الأزواجية هى الدافع الرئيسى وراء كتاباته بقدر ما كانت كتاباته في كثير منها ، محاولة لتبديد «ما تشيعه هذه الأزواجية في نفسه من توتر مقيم»^(١٨) .

لذا فإن كامى عندما اتخذ لنفسه شعاراً أسماء «فكر الوسط» أو الفكر الشمسى Pensée Solaire - الذى جعل من الإنسان محور الاهتمام كله ، وينشد مثال الاعتدال - إنما كان في مسلكه هذا صادقاً للتراث والمزاج الذى يتمنى إليها تراث البحر الأبيض المتوسط ومزاجه ، وكلاهما أمران يشترك معه فيهما نجيب محفوظ ويوسف إدريس . أما هيمنجواي الذى ولد على الشاطئ الآخر للمحيط الأطلسى فقد كان يقصد أراضي بلدان البحر الأبيض المتوسط ، ويحتاج من روح هذه البلدان وحضارتها .

ومع أنه لم يكن له هيمنجواي أى اتصالات رسمية مع مدرسة الفكر الوجودى ذاتها (كذلك كان الأمر بالنسبة

الأكثر ثم لا أطيق ويسعى الناس ما أكتبه أدبا فقط ، اما أنا فأسميه أدب موظفين»^(١٣) .

ونجيب بحفظ هذا التصريح ، إنما يعبر عن المصاعب التي عليه أن يواجهها وهوواصل القيام بمهامه الإبداعية ، كما أنه يجسد الفرق بينه وبين همنجواي في أنه يمكن في طبيعة التجربة عند كل منها ، فهمنجواي «يبحث عنها ويطير إليها» في أراض بعيدة غريبة وفي أماكن وأفاق مفتوحة ، أما هو فعليه أن يجفر في أعماق وعيه كي يجد البدائل التي تفي بالتعبير عن أحاسيسه .

ويتفق يوسف إدريس في اهتمامه بمفهوم الموت كوسيلة لكشف القناع عن الذات الحققة والخرية - يتفق مع همنجواي في مواجهته الدائمة لمواقف الموت العتيفة ، فكلا الكاتبين يفصح عن توكيد ألك (هنا) و (الآن) ، وكلاهما يفصح عن إيمانه الراسخ بقيمة اللحظة وقيمة الحياة على هذه الأرض «فالشئ على» في قصة يوسف إدريس «طلبة من السماء» يستصرخ السماء مصوباً إليها قبضة يمينه وهي ممسكة ب «العصا الحكمدار» ، يستصرخها أن ترسل إليه مائدة لأنه لم يعد يطيق على الجوع صبرا ، وبعد أن أيقن أن ليس ثم عزاء في الانتظار ، إنه يريد أن يتدفق «دُلُوقُي» حالاً» وكل ما يعنيه هو «الآن» :

«وإنت بتقول فيه في الجنة عسل نحمل وفواكه وأنهار لبن ما بتدنيش منهم ليه ؟ . . مستقي لما أموت من الجوع عشان أروح الجنة وأكل من خورك»^(١٤) .

وفي سياق آخر يختلف يعجل همنجواي بطله روبرت جوردان يعلن ميثاق مبادته :

«وإذا لم يكن لك من أجل : كهذا الأجل الذي يدمو إلى أمد طويل أو تترك البقية الباقية في عمرك أو الذي يبدأ من الآن فصاعداً - وإنما هنالك أجل واحد وحسب هو «الآن» فلم لا تكون «الآن» هي الأجل الذي ترثيه لنفسك ، فإن به جلد سعيد ؟ «الآن» ، «ميتاً» «أموراً» «عويت» الآن ، يا جرسها الشجي الذي يقول بأنها جديدة بأن تكون عالماً بكامله ، وجديدة بأن تكون حياتك»^(١٥) .

وأغلب الظن أنه كان يسيله إلى إضافة القولة العربية المشهورة «الآن . . الآن . . وليس غداً إلى جملة ما أودعه في ميثاقه من مبادئ .

وهذا الجانب الهام ، في كتاب همنجواي ، ويوسف إدريس ، يؤكد كامي تأكيداً بالغاً عندما يقول في مقال له بعنوان : الأفراح «Noces» : «ثمة أثم يرتكب ضد الحياة وهو ألا تستطيع أن تناس من الأمل في حياة أخرى، تلك هي الوشائج البارزة بين هؤلاء الكتاب الأربعة لكن نظل أمامنا بضعة أفكار يجدر بنا أن نسوقها عن اللغة العربية ، هذه اللغة العريقة التي مرت بأطوار من التجديد جعلت منها لغة مواكبة للعصر ومستوعبة لشتى تيارات الفكر الحديث :

هذه اللغة السامية - التي تنساب في قالب من نقافة قديمة ، وضاربة في البعد بالنسبة للبريين - قد استطاعت أن تحصل لنا ماضياً عملاً بثرى المعاني والإيقاعات الغريبة على الفكر غير العربي»^(١٦) .

غير أن عقرية هذه اللغة مكتنحة من أن تتمثل في بنيتها أهم الاتجاهات غير العربية مضيفة عليها مذاقاً خاصاً من الأصالة المستمدة عما لها من موارد غزيرة ، وقد كانت هذه اللغة المتجددة دوماً إحدى الأدوات التي أسهمت في النهضة السياسية للأمة الناطقة بها .

عل أن أية دراسة للأدب العربي المعاصر لا بد من أن تصطدم بمعضلة اللغة الفصحى ، واستخدام العربية العامية . وعلى كل فقد بات ظهور لغة ثالثة - أي لغة وسط بين العامية والفصحى كوسيلة للتعبير في الأدب - أمراً متعرفاً به إلى حد كبير . وجدير بالذكر أن القصص القصيرة موضوع البحث والتحليل في هذا المقال قد كتبت في معظمها بهذه اللغة الجديدة . أما عن القضية الأزلية حول عملية الإبداع والمضمون الذي ينطوي عليه أي عمل فني ما - فهي ما هو الناقد الفذ جاك بيرك الذي حلل طبيعة الروح العربية ، واستقرأ عناصرها على نحوين عن فهم نادر ويصيره ناقلة ، بل وينم قبل أي شئ آخر عما يكنه لهذه الروح من حب وإعزاز - هاهو يعرض لهذه القضية بدقته المبهودة :

ولكن ما هو الشكل وما هو المضمون في العمل الفني ؟ هذا السؤال - الذي تعد الإجابة عليه أمراً شاقاً في شتى البلدان وشتى الأزمان - يزيده العرب تعقيداً بسؤال أكثر صعوبة . إنه هذا السؤال الذي تطرحه لغة انفصلت فيها القيم الوجدانية بل والجمالية عن قيم التخاطب بعد احتكاكها بالغرب .. إنهم يعيشون نفس ظروف الجدل التي عاشها السير ياليون - وإن كانت ظروف العرب أكثر إيلاماً - الذين رفضوا القيم العملية للغة ومعانيها العقلية وبحوثها عن كيمياء جديدة لإحداث التضاعل كما فعل رامبو^(١٧) .

تلكم هي الكيمياء الجديدة التي سنحاول الكشف عنها .

الحياة مقابل الموت والتعلق بالحياة

يصف ميجيل دي أونزا مونو نوعية الإنسان الذي يستأثر باهتمام الوجوديين في كتابه الشهير «الحس التراجيدي للحياة» بقوله :

هو إنسان اللحم والعظم ، هو الإنسان الذي يولد ، الذي يعاني ويموت .. إنه ، قبل أي شيء آخر ، الإنسان الذي يموت ، هو الذي يأكل ويشرب ويلعب وينام ويفكر ويعمل إرادته ، هو الإنسان الذي يرى ويسمع ، هو الأخ ، الأخ الحق^(١٨)

هذا النوع من الإنسان هو ، بالضغط نفس النوع الذي يشغل بال كتاب من أمثال يوسف إدريس ، ونجيب محفوظ وهمنجواي ، ذلك أنه وقت أن يهد الموت والعنف بئى الإنسان جميعاً بالدمار الشامل ، فلا يكون من المستغرب ، ولا يكون من قبيل الصدفة في شيء أن يتوصل مختلف المفكرين في مختلف أصقاع العالم ، كل على حدة ، إلى نفس النتائج تقريبا ، حول معنى الحياة والموت .

وهاهو توماس حنا ، في تعريفه لكون البير كامى ، يقدم لنا واحدة من تلك المحاولات الثميرة التي قام بها للإحاطة بفكر ذلك المفكر الانساني والوجودي الكبير .

«الكون الذى وصفه البير كامى ، كون مجده الموت واغتراب الانسان عن العالم ، وكامى يدعو الى رفض هذا العالم الذى لا يكون نغيا . . ويعنى أن يكون الإنسان فيه متيقنا بيقينا واعيا بأن ثمة موتا بلا رجاء»^(١٩) .

هذا الكون يبدو كما لو أنه ذلك الكون الذى يسكنه «نك ادمز» «وفريد ريش هنرى» بطلا همنجواي ، والحديدى وفرحات بطلا يوسف إدريس فهؤلاء الأبطال يواجهون الموت والعنف ، ويدركون أن الحل الوحيد بالنسبة لهم يكمن في توقيع «سلام منفصل» .

ويكمن القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال في أنهم يعيشون حالة من القلق والتدرد على مفاهيمهم . وهذا القلق - Angst كما يسميه الألمان ، أو Angoisse كما يطلق عليه الفرنسيون إن هو إلا حالة من الألم المقيم مردها إلى التوتر الذى تولده التساؤلات اللاهائية . لهذا يجد الإنسان نفسه في مواجهة أعنى الحقائق وأشدّها حيرة - حقيقة الموت - مرغبا دوما على أن ينزل بشتى أشكال المعرفة وصورها إلى مستوى الحقائق الأكثر بساطة ، فالهيدى في (لغة الأي آي) تجسّد قوى لذلك الإنسان الوجودى ، فهو إذ يجد نفسه مرغبا على الاختيار يؤثر سلوك الطريق الشاق وصولا إلى الأصالة ، فهنبذ تلك الحياة السطحية للالتوّلدة للناس من أجل حياة تنفيه وتجعل منه مقاتلا يقاتل وحده والحديدى لا يصل الى هذه اللحظة من الصدق مع نفسه إلا من خلال مواجهته مع الموت وها نحن نجد يوسف إدريس يعل مرة بعد أخرى من شأن الفرد الوحيد عندما يحاول أن يصنع هوية مستقلة لأبطاله .

وفي مواجهة الموت يضطر الإنسان إلى إعطاء معنى للحياة فحقيقة الموت هي التي تخلق «الموقف - الأزمان» التي يجاهد أبطال يوسف إدريس وهمنجواي إلى الارتفاع عليها بصورة أو بأخرى . قسى قصة والعملية الكبرى ليوسف إدريس نجد أن عبد الرؤوف في حضرة موقفه «الفصل» يتعرض لتحول هائل في هويته ويتزعزع (ذاته) معنى يلائم الحياة ذاتها . كما لاندج في لب فلسفة همنجواي من شيء يكتب معنى بقدر ما يكتب مبدأ البقاء والوجود . وما يصلق على مواقف همنجواي

الاضطرابية ، باعتبارها صادرة عن مواقف حيال الموت ، إنما يصدق بالمثل على يوسف إدريس .

ففى مجموعة مسحوق المحسن نجد يوسف إدريس يمزج فى قصة (العملية الكبرى) بين المفهومين الرئيسيين اللذين يهيمنان على سائر قصص المجموعة وهما مفهوما الحب والموت . فبعد أن يختار مسرح عملياته المفضل لديه غرفة العمليات - يمضى فى استعراض دراما الحياة (الحب) والموت بكاملها فيختار المشهد الأخير من حياة سيدة مريضة لم يبق لها فى العمر من بقية سوى سويحات ، ثم يسقط على هذا المشهد مايراد جراحا ناشئا من أحلام وآمال وطموحات ، ثم يعود الدكتور يوسف إدريس مرة أخرى ليؤكد جانب الحياة على نحو أكثر مما يؤكد جانب الموت باعتباره البدا القاهر للتصير ، فهو إذ يجعل الطبيب الشاب والمرضة الشابة يتوحدان فى عناق غرامى على مرأى من الموت ذاته (عجسدا فى السيدة المحتضرة التى تراهما رأى العين وتترك تماما ما يدور ، وتباركه بإستامة مندهشة) فإذا يكون بهذا المشهد يتحدى الموت ، ويجعل الحياة والحب يتصهران .

ويكل ما أوتي يوسف إدريس من براعة فنية لا تحيب أبدا ، يتمكن من نقل معانيه مرة بعد أخرى مستخدما أنجح الوسائل لحشد المؤثرات ، تلك الوسائل التى تبدو فى ظاهرها مجرد معلومات سطحية أو أحداث عابرة وقد يكون هناك من يجادل فى أنه كان بمقدور الكاتب أن يحدف الجزء الخاص بإجراء العملية وما يتعلق به من تفاصيل ، وربما يقول أيضا بحذف شخصية الدكتور أدهم كبير أساتذة الجراحة ، دون أن يكون فى هذا الحذف إضرار بالسباق الكلى للعمل . بيد أن هذا الجزء وذلك أمران لاغناء عنهما ، إذا ما نظرنا إلى العمل من خلال المنظور الكلى للقصة ، كما أن وفاة السيدة المريضة أمر ضرورى للقصة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتحوّل الجوهري الذى حدث لعبد الرووف . إنها عمليتان تسيران جنباً إلى جنب ، وكلتاهما تعزز الأخرى ، وإعمال أى منها قد يجعل وضع نهاية للقصة أمراً مستحيلاً . فالسيدة المحتضرة إذ تعلم الحياة للطبيب الشاب والمرضة الشابة ، فإنها بالمقابل يساعدانها على أن تموت راضية مرضية ، بأن يتنلا على مرأى منها مسرحية الحياة ، وقد شاء المؤلف للتحوّل الذى أحدث لعبد الرووف أن يظهر على نحو يبدو معه وكأنه

يحدث على مرأى منا تقريبا . . فمنذ البداية ها هو عبد الرووف ، ذلك المريد المطيع المذعن لإرادة أستاذ مفتون ويعتبر نفسه ربما ويحى وكيته ويتوقع من الآخرين أن يعاملوه على هذا الأساس . وما هو عبد الرووف بتقرب إلى «دبه» زلفى ، ويرى أن أعظم ما يمكن أن يجرزه من نصريكمين أن يأذن له الأستاذ بمساعدته فى إجراء عملية فى أهمية هذه العملية وخطورتها . وما هو قد أذن له أن يدخل (قفس القدس) ومهبط السوحى ، «غرفة العمليات» ويشهد وقوع المعجزة بعين رأسه . وحتى الآن نرى كل شئ على ما يرام إلى أن جاءت اللحظة التى بدأ فيها «دبه» يتخبط ويسقط . وهنا يعمد يوسف إدريس إلى إيراد ما قد تقضى إليه غطرسة السلطان وجبروته من عواقب وهذا العمد من جانب المؤلف لا يعنى ببساطة أنه يريد أن ينتهز فرصة لبث موعظة ، لأنه ببساطة ، يعبر عن موقفه من خلال الحدث . وما هى أيضا بداية لنقطة تحول أخرى فى حياة عبد الرووف - الذى يظل حتى هذه اللحظة واثقا من أنه قد عثر على ضالته فى الحياة - الا وهى رفع المعاناة عن الآخرين كما كان مفروضا فى أسنائه أن يفعل . ربما لم يكن على وعى بالقوى الفاعلة فى الحدث - حتى حدوث نقطة التحوّل هذه . ففى ذروة «الفوضى» التى أعقبت ارتكاب «القطعة» والقاتلة «بقطع الأورطى» - تتجمع غماما خيوط هذه الدراما . الآن فقط تبينت لعبد الرووف تلك الحقيقة المرة عن عدم كفاءة أسنائه ، وتبين له غروره ، فقد وقع فى غلطة لا يقع فيها جراح «امتياز» هذه الحقيقة التى تبينت له ، فضلا عن الدم المتدفق من هذه الضحية المسكينة ، كلاما بنوء بثقله على صدر الطبيب الشاب الذى صدر إليه «الأمر مع شريكته انشراح الممرضة المهادنة المتحفظة ، بالبقاء مع السيدة المحتضرة فى انتظار مقبى لحلول معجزة أو لتقديم النهاية المحتملة . وإذ يجلس رجلنا الشاب يتأمل الموت ، يكون هنالك شئ آخر قد أخذ يموت بداخله أحلامه ، تطلعاته ، آماله ، وأجلاله (لقفس الأقداس) ومهبط الوحى» إنه يشعر بمراكز الحياة ، وقد تحطمت بداخله ، وسرت فى بدنه رعدة عندما زالبه الاعتقاد بأن نهايته هو أيضا وشيكه . وفى معايشة هذه الحقيقة - حقيقة الموت - التى تعد أكثر الحقائق أزمية يكون الإنسان أكثر إحساسا بالموت منه إحساسا بالحياة .

حامل الموت ، لذا تريد عن طريق المفارقة أن تهزم الموت بأن تحمل معها كرمز أخير من هذا العالم صورة للحياة وإعانة منحها وولادتها . ولم يكن يوسف إدريس ، في أي عمل من أعماله أكثر وضوحاً في انتصاره لجانب الحياة والحب على جانب الموت بقدر وضوحه في هذا العمل الذي مزج فيه هذين المفهومين معا .

هكذا رأينا كيف يصمد مبدأ الحياة في وجه الموت ، فالابن في قصة (الرحلة) يترك الأب الميت وراء ظهره ويحتفل بمراسيم الحياة ، والحديدى في لغة (الأي آي) ينبذ حياة (ميتة) ، وعبد الرووف في (العملية الكبرى) يصر على ذاته الأصلية ويقبل على الحياة - هؤلاء جميعاً يواجهون العدم في لحظة قلقهم ثم يحصلون على الحرية بعد ذلك وهكذا تكشف مواجهة الموت عن الذات الحقة لكل وجودى من هؤلاء الوجوديين .

والأمر نفسه ينسحب على أبطال همنجواى ، فهم يواجهون مواقف مماثلة حيث المواقف النهائية الموت تعكس لهم صورة للوأيهم الحقة . فها هو «نك آدمز» من خل تجاربه المتنوعة يواجه دوماً يمثل هذه الأزمات فى قصة «في زماننا In Our Times» ترى «نك آدمز» وهو يعان من طعنة في عموده الفقرى معاناة يدرك معها كيف كان يعيش في هذهاات وكيف باتت الشعارات بعيدة التحقق وجرفاء وغامضة .

ومعنى أن لحظة الصديق رمزية ونصدق على المواقف التي يقفها أبطال همنجواى في مواجهة الموت ، فلحظة الصديق بالنسبة ل «نك» هي اللحظة التي تلقى فيها الطعنة في عموده الفقرى . وبالنسبة ل «جوردان» هي اللحظة التي سقط فيها الجدار عليها . وهكذا يظل البطل السرمدى مجسداً في كل شخصية من هذه الشخصيات وغيرها من شخصيات همنجواى - يظل فياضاً بالحياة كقرد عن طريق إلقائه دوماً بين أنياب الموت» (٢١)

وفي قصة «القتلة» يلجأ «نك» إلى العنف الذي يكتشف في حضرته نقاط قصوره وعجزه . وفي «يوم من الانتظار» «نرى» «شاترو» الصغيرة وهي تنتظر الموت بواقية تستلفت النظر ، لقد كانت المسكينة ضحية خطأ غير .

إنه يحس بالموت وقد أطبق عليه من كل جانب ، في تلك اللحظة التي هي لحظة الحسم في موضوع البقاء :

والموت الكثيف الذي تضبَّب له جو الحجرة ،
ونُفِّلَ هولها وأصبح النور كالخيوط المنزلة
المختوفة» (٢٠)

كما أن قوة هذه اللحظة تولد مؤثرات مماثلة في انشراح تلك الممرضة الجميلة الخجول ، فها هي تبدو وكأن الموقف قد نوبها تنوعاً مغناطيسياً وجردها من شئ أسلحة المقاومة ، فتستجيب لدعوة الحب (الحياة) ، لقد تعرضت هي بالمثل لتحول جوهرى ، وهي المعروفة بالمرأة المتباعدة ، المتصرة المتحفظة ، التي تكاد وتحقق ذباب وجهها :

«والعجيب أنه كان يحدث لها معا ، وفي نفس اللحظة كالآلتي تعرفان نفس النعمة ، أو أنها أصبحتا جسداً واحداً وكياناً متكاملًا : (١٥٦)

كلاهما يبدو وكأنه انساق إلى ما انساق إليه بفعل قوة أقوى ، ربما كانت قوة غريزة البقاء ، مبدأ الحياة ويعرض الحياة والموت جنباً إلى جنب وفي آن واحد ، في صورتها الأولى ، يستسلم يوسف إدريس مرة أخرى الأسطورة والشعيرة في حكاية القصة فى كلمات من النثر فياضة بالشاعرية ، يقول :

«وكانه ، أيضاً للَحظة ، قد توحد كل شيء واشتبكت إغرامه النهائية بإغرامه البدايئة ونهاية النهاية لحظة خروج الحى من الميت والميت من الحى» (ص ١٥٨)

وهنا يحاول يوسف إدريس أن يقتصر هذه اللحظة المقدسة بل ويجعلها إلى الأبد فهي اللحظة التي تذهب فيها الحياة ويُقبض فيها الموت إنه بالفعل يجلدها على وجه السيلة الميتة ، إذ هي :

«لحظة كأنما أبّت السيدة الطيبة إلا أن تحتشد ويسأخر ما غلك تسجل بشبكيتها للمشهد صورة ، صورة تبقى في عينيها وتجلى إلى الأبد» (ص ١٥٨)

«والسيدة الطيبة - كما يصفها يوسف إدريس - هي

أمثلة تختفي بالحياة ، وتفيض بالأمل في أن تكون الحياة الأخرى ، حياة سعيدة . ولا يزال أوزوريس ، رب الأموات جميعا ، وغودجهم الأصل ، لا يزال حيا في قدير كبير جدا من الرواية المصرية والثقافة المصرية .

وعن اهتمام همنجواي بالموت ، يكتب توماس كاش الصغير ، في كتابه مقالات في القدر :

«إنه ليس علينا حقا أن نعر على مؤلف كتب عن الموت يمثل هذه الكثرة ويمثل هذا الاتساق بقدر ما كتب عن همنجواي كيف تذيب الثيران وكيف يموت الجنود ، كيف يكون الموت في إيطاليا في كوبا ، في أفريقيا ، وفي أسبانيا ، كيف يحدث الموت عند الولادة ، الموت انتحارا ، الموت وحيدا ، الموت في مجموعة ، الموت أثر ، الموت إيثار ، الموت الرائع»^(٢٤)

ومثل هذا الاهتمام الجاد بمفهوم الموت نجده عند يوسف ادريس ، كما نجده بدرجة أقل عند نجيب محفوظ ، ولا شك أن ممارسة يوسف ادريس لمهنة الطب قد مكنته من أن يكون له مع هذه الظاهرة احتكاكات مباشرة ومتكررة مما يفسر لنا قدر ما تحتله من مركزية بين أعماله . غير أنه يختلف عن همنجواي في أنه لا يرصد الموت خارج مدينته المحاصرة ، كما ينذر أن يكون للعنف البدني الوحشي فضل في منحه الفرصة لتأويل الحياة وتفسيرها كما هو الحال عند همنجواي . وتتخذ مسارات البحث عن الموت عند يوسف ادريس اتجاهات أكثر راسية مما تتخذ مسارات همنجواي ، ذلك أن همنجواي يسعى لتسجيل تجربته مع الموت ، إلى أراض غريبة شاسعة ويروى أماكن رحيه الأفق ، وأيا كان المنهج ، أو الطريق الذي يسلكه فكلاهما ينظر إلى الموت على أنه أمر جوهري بالنسبة للمواجهة الحاسمة مع الذات .

وعند سارتر نستطيع أن نجد تنوعات على مفهوم الموت ، في أعمال من مثل : الوجود والعدم ، والهباب ، والجلسة سرية . ففي الجلسة سرية نرى على الإطلاق لشخصيات من مثل «جانسان» و«ستيل» أن يختبروا إنسانيتهم لأنهم لن يلاقوا الموت مرة أخرى فهم محكوم عليهم بالإعدام ، وبالتالي فهم محرومون من شرف نوال هذه الفرصة إلى الأبد . وفي الجدار ، يقدم لنا سارتر

وإذا كان همنجواي يسعى إلى حيث يكون الموت ، وأحيانا إلى حيث يكون العنف الوحشي كي يفسر الحياة - إذ هو يستخدم مصارعة الثيران أو ميدانا من ميادين القتال أو رحلة من رحلات الصيد الخطرة في أحراش إفريقيا (السفاري) كي يحسد أحلامه عليها - إذا كان الأمر هكذا بالنسبة لهمنجواي - فإن يوسف ادريس يختار لتجسيد مفهومه صورة أكثر تحليدا . فموقع أحداثه حيث يجري تمثيل المأساة الإنسانية في موقع محدود من حيث المساحة ، فهو يختار «مسرح العمليات» أو رحلة داخل سيارة أو الحواظ الأربعة في أحد أحياء الحدم . واختيار الصورة والاستعارة هنا ، أمر «تخييز» وتبرره على حد تعبير هوفمان - «البيئة السائدة»

وهمنجواي في قصة موت في العصر Death in the Afternoon يميز بين مواقف الإنسان والتجارب تجاه الموت ، وهو يميز في كثير من جوانبه يصدق على المواقف المصرية العربية :

«فهم يعلمون أن الموت هو الحقيقة التي لا مهرب منها ، وأنه الأمر الوحيد الذي يكون أي إنسان على يقين منه ، إنه السكينة الوحيدة التي تسمو على كل وسائل الراحة الحديثة ، والتي لا يحتاج معها إلى «بابوق» في كل بيت أمريكي ، كما لا يحتاج معها إلى مذبح»^(٢٥)

ومن يعرف مدينة القاهرة تلك العاصمة ذات الكثافة السكانية العالية حيث تقع معظم أحداث قصص يوسف ادريس - تبدو له صورة الموت وقد اتخذت صورة أكثر كثافة . ف «صدن الأموات» حقيقة مألوفة ، يلمسها الإنسان في القاهرة يوميا ، فهي تقوم جنباً إلى جنب مع مدينة الأحياء الصاخبة . وما الشعائر الجنائزية التي يؤديها المصريون . بما يرافقها من استعراض خراجي للحزن إلى الأندكة دائمة للأحياء بما ستؤول إليه حياتهم من نهاية محتمة . ولقد انشغل المصريون بالموت منذ زمن ضارب في القدم فألقوا ، سحيا إلى الخلود ، أعظم ما عرفته البشرية من آثار بدت كما لو أنها تتحدى الموت . وقد ضمت هذه الآثار أقدم أمثلة على أقدم ما خلفته البشرية من أشعار ، عثر عليها فيما يسمى بنصوص الاهرامات (حوالي ٢١٨٠ ق . م ، أو قبل هذا التاريخ بقليل)^(٢٦) - هذه الأمثلة

القصصية لكأى ويوسف إدريس ويجب محفوظ آثار ما يضمرونه من مقت شديد للموت ، واستكارهم لعبية الموت التعصى والمماناة التي لا طائل من ورائها ، فهم جميعا يتعاملون مع الموت على أنه الدليل القاطع على العيث .

وفى الوجه والفقفا ، يعبر كأى عن مفارقة الموت بقوله : «لا يوجد فى الحياة حب يلدون اليأس من الحياة» وهذا المفهوم الأزل للوجود الانسانى هو النتيجة الطبيعية للانشفال بالموت . وهذا اليأس من الحياة هو الإحساس الذى خبره بطل يوسف إدريس وذائق مرارته ، وذلك البطل الذى خرج من تجربته مع الموت وقد أكد ذاته واحتفى بالحياة وبمجدها .

وما هو «الجزائرى» داخل البير كأى يعلن عن نفسه من خلال حبه للأرض والسماء والبحر وجميعها يعتبر معادلا موضوعيا يرمز إلى الحرية والانسجام فى أعماله القصصية ، فيصوغ هذا الحب فى كلمات :

وكلما عدت إلى نفى أبحت فيها عن ذاتى الحقة ، فلا أجد غير طعم المعادة ... ففى اللب من أعمالى شمس لا تنطفئ لها جفوة» (٣٦) .

ترجمة : حسين اللبوى

معالجة كلاسيكية لفكرة وجودية محورية ... إنها مواجهة الموت وما يترتب على هذه المواجهة من إدراك للذات الحقة ، وهما من المفاهيم التى أبرزها سارتر فى الأيدى القفرة ، وفى موت بلا قبور .

أما كأى ، فيطرح المشكلة فى أسطورة سيزيف على نحو يختلف اختلافا طفيفا عندما يتحدث عن قتل الحياة الذى يبقى على العيث حيا .

وفالإبقاء على العيث حيا ، يتمثل قبل أى شيء آخر ، فى التأمل فيه كل التأمل ، وهو على غير ما يقول يورديس لا يموت الا عندما نرغب عنه . وبذا يكون التمرد أحد المواقف الفلسفية الوحيدة التماسكة ، إنه المواجهة القائمة أبدا بين الإنسان وغموضه» (٣٥)

وفى الفن القصصى ليوسف إدريس ونجيب محفوظ نجد أن كليهما يتلاعب بمفهومي «العيث» و «التمرد» اللذين يعدان من التصورات المجردة الأساسية فى كتابات كأى - ذلك لأن إدراك العيث - فضلا عن الإحساس بحتمية الموت - يسير جنباً إلى جنب مع الإحساس الطاعى بقيمة الحياة وراثتها وفى وسعنا أن نتبع فى الأعمال

الهوامش

الانترن الاصل للمقال

Existentialism and Arab Thought, by Mona N. Mikhail, New York University.

(١) من هذه الدراسات : «الزمان الوجودى» ، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» الإنسان الكامل فى الإسلام .

(٢) عبد الرحمن بلى ، الوجودية والإنسانية فى الفكر العربى ، Anthologie de la litterature Arabe contemporaine : عن كتاب : Lea Ensaia; ed by: Anouar Abdel Malek (Paris. Edition du seuil, 1965) 326.

(٣) المصدر السابق ص ٣٢٨ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٢٨ .

(٥) ما بين الحاصرتين من وضع المترجم ، لإيضاح النص ، والعبارة للشيخ أحمد ضياء الدين الكمشلتلى النقشبندى ، كما برزت فى كتاب الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، للدكتور عبد

رحمن بلى ص ٨٣ ، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٤٧ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٣٠ .

(٦) Makarius Anthologie de la litterature Arabe Contemporaine, p. 47.

Makarius, Introduction Anthologie de la Littérature (١٦)
Arabe Contemporaine, P. 50.
Jacque Burque: 'Preface' Anthologie de la Littérature (١٧)
Arabe Contemporaine, P. 36.
Miguel de Unamuno; The Tragic Sense of Life; (١٨)
Trans. J. E. C. Fleish New York: Dover, 1954, P. 1.
Thomas Hanna, the Thought and Art of Albert (١٩)
Camus, (Chicago: Regency, 1958) P. 8.
(٢٠) يوسف ادريس ، العملية الكبرى ، مجموعة مسحوق
الحبس ، (بيروت ، دار الطليعة ١٩٧١) ص ٥٦
John Killinger, Hemingway and the Dead Gods, P. (٢١)
31.
Hemingway: Death in the Afternoon, quoted in (٢٢)
Hemingway and the Dead Gods, by J. Killinger, P. 37.
See Adolf Erman's the Ancient Egyptians: Asources- (٢٣)
book OF their Writings (New York: Harper & Row 1969) P. 7.
Thomas Cech Jr, 'NO Beginning and no End: (٢٤)
Hemingway and Death', Essays in Criticism, III Jan. 1953 P. 75
Albert Camus, Le Myth de Sisyphe, P. 47. (٢٥)
L' Eté, P. 137. (٢٦)

Vincent Montell, Anthologie Bilingue de la Littérature (٧)
Arabe Contemporaine (Beyrouth; Imprimerie Catholique
1959), p IX.

(٨) المصدر السابق ، ص ٣٧ .
Jacque Berque, "Preface" Anthologie de la littérature (٩)
Arabe Contemporaine (Paris: Edition Seuil, 1964.) P. 16
John Crickshaw, Albert Camus and the literature (١٠)
of Revolt (New York: Oxford University Press, 1960), P. 149.
(١١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .
John Killinger, Hemingway and the Dead Gods: A (١٢)
study in Existentialism (Lexington, Kentucky: University of
Kentucky Press, 1960). P. 15.

(١٣) يوسف الشاروني ، دراسات في الرواية ، ص ٢٦ .
(١٤) يوسف ادريس وطليعة من السبابة في مجموعة حادثة
شرف ، عالم الكتب ، ١٩٧١ ص ٥٩ .

• كلمة الآن بملء لسانت أوربية ،
Heming - way; For Whom The Bell Tolls, New york: (١٥)
Charles scribers' Sons, 1940, P. 166.



الرجل المناسب البشرة اللامعة .. والقلب المتهالك

حسين حمودة

ظل ، هنا ، صراعاً كامناً لم يطفح إلى الخارج في صورة انشطار بصد ، رغم أنه يبدو على وشك السطح والانشطار . يدعم هذا الصراع ويؤكد تآرجع بين ماضٍ تحاول كل شخصية أن تهرب منه . وحاضر تتعاضى عن رؤيته ومستقبل لا ترى فيه سوى مجدها الفردى .

وتلتقط المشاهد الأولى ، بعد ذلك وبحجم أصغر وبشكل خافت ، أشخاصاً وآخرين ، يدورون في مجال الشخصية النواة أو تحاول الشخصية النواة أن تجعلهم يدورون في مجالها . ولكن هؤلاء «الآخرين» لا يطلون علينا - حين يطلون - إلا ليكشفوا لنا بُعداً جديداً من أبعاد الشخصية النواة ، أو مؤرقاً جديداً - بالأحرى - من مؤرقاتها .

الدكتور جميل برهان (القصة الأولى) وشوكت الموظف الكبير اللامع (القصة الثانية) والمستشار يوسف منصور (القصة الثالثة) والمستشار المستقيل عبد الله الأمير (القصة الرابعة) والصحفي المشهور غير المسمى (القصة الخامسة) وفضل سامح الجبراج (القصة السادسة) هم بدايات القصص وصلبها ، ومتنهاها . القصص جميعاً تبدأ وتنتهي بهم ، وبهم كل جزء من أجزاءها في إكمال تشكيلهم ، وهم جميعاً ، إذ يكتسب تشكيلهم ، مدفوعون - بقدر صادم ، يجلده الكاتب منذ الفقرة الأولى في كل قصة - نحو مصير محتم .

من هذه الزوايا ، تكاد المسافة تختفي بين هؤلاء

تصور مجموعة فتحي غانم الأخيرة «الرجل المناسب» لهاث الصعود الفردى نحو قمة مدينية . ثم عذاب الجلوس ، والحفاظ ، على هذه القمة الباردة في مجتمع حار . وما بين لهاث الصعود وعذاب الجلوس تتفجر في ثنايا القصص الست ، التي تدور في فلك واحد حول ستة أشخاص ، كل أبعاد العزلة والتعاسة ومطلوبات الماضي والتعاضى عن رؤية الحاضر والكوابيس الليلية والعجز عن الفعل أو التحقيق . ثم ، مع كل هذا ، بلذ أقصى محاولة ممكنة للحفاظ على المظهر الخارجى البراق . والمجموعة - بهذا المعنى - تغامر بالتسلل إلى أعماق حجرات سبّ مظلمة في بيت آيل ، برمته ، للاختيار ، وإن كانت واجهته - الحادعة - ما تزال تحتفظ ببقايا قشرة خلابة المظهر ، وآثار غلاء وظل قديم .

المشاهدة الأولى لعالم المجموعة تلتقط ، أول ما تلتقط ، شخصية أساسية ، نواة مركزية ، تدور حولها كل قصة من القصص الست . وكل شخصية - نواة ، فيها ما في النواة من صراع داخلي بين سالب وموجب ، وإن

الأشخاص وبين أبطال التراجيديات الإغريقية في عصر من العصور ، أويينهم وبين أبطال دستوروفسكى في عصر آخر . ومع ذلك ، فمصائر الأشخاص ، هنا ليست من قبيل أقدار الآلهة وأحكامها على الأبطال التراجيدين الإغريق ، وليست نتاجاً لرؤية «دستوروفسكية» - إن صح التعبير - لمأساة الإنسانية في فترة ما . مصائر شخصين فتحت غانم - في هذه المجموعة - مرتبطة بخيار اختاره هؤلاء الأشخاص ، ويسيل بدأوا - من قصد - الخطوة الأولى فيه ، فأسلمتهم هذه الخطوة ، من ثم ، إلى خطوات أخرى عليهم أن يقطعوها ، ربما حتى نقطة الانشطار .

الدكتور جميل برهان في القصة الأولى - «أتت تخرجز أفيالها» التي عبرت شهرته وقاعات المحاضرات بالجامعة إلى صفحات الصحف وموجبات الإذاعة وشاشات التلفزيون ، والذي تعددت ألقابه ، فهو الأستاذ ، وهو الراهب ، وهو الفيلسوف ، وهو المعلم المرشح لمنصب الوزير ، والذي أعاد صياغة التراث وطوره ، بينما حاول أن يهرب من تراثه الشخصي ، الحقيقي ، أن يتناسى ، أو يخفى عن الآخرين ، أنه «ابن الأسطى برهان الحلاق» ، حفيد الأسطى جميل الحلاق» وحاول أن يجعل نسبه يبدأ منه هو - كما فعل المتنبي قبل قرون : «أحياناً يرفع رأسه شاعراً بأنه قاتل في ثقة وكبرياء : إن جميل برهان لا ينسب نفسه إلى أحده» لقد قطع الرحلة المضيئة ومن درب عجوة إلى الطابق الرابع والعشرين المظلل على النيل» وبعد أن قطعها حاول أن يتمد عن كل ما يذكره بماضيه ، إن أعصابه المرهقة تجعله ، في سفره إلى الإسكندرية ، لا يرى سوى خضرة الحقول على جانبي الطريق ، أما البيوت الطينية فمختفية وراء الحقول ، لا تزعج النظر والفلاحون ، فيها يرى ، مجرد «ديدان» ، وأفواه تاكل وأمعاء تهضم الثغابات وغريزة عمياء تقود . ثم لاشيء بعد ذلك» .

لقد كسب الدكتور جميل برهان كل شيء وخسر أعصابه «نقطة الضعف فيه» وتورده على «أكبر الاختصاصيين العالمين في الأعصاب» بباريس وزيورخ ولندن ، لم ينقله من نوبة الإغواء التي اتبته وهو يقود سيارته ، تهشمت

ضلوعه وأصيب بكسر في الحوض وكسر في السنراع اليسرى ، لم يرق في ذلك سبباً سوى حظه . حقاً «إنهم لا يعينون في الوزارة رجالاً في الجيش» ولكنه سيئس ، وستكون هناك - فيها يرى - فرصة أخرى . ولكن أيضاً ، قد أوماً الكاتب ، سظل مشكلته ، التي أصبحت قدريّة ، مع أعصابه «نقطة الضعف فيه» .

وشوكت ، رجل كل المناسبات في القصة الثانية «الرجل المناسب» يكشف لنا فتحي غانم أغوار عالمه الداخلي بحيلة بسيطة ودالة ، سرد متصل بصوته - داخل الحمام الفخم الملحق بمكتبه بشركة التجارة المشككة على الإفلاس . وبين الجملة الأولى على لسان رجل المناسبات وبعد قليل سوف أخرج لهم من هذا الحمام لأعيد ثقتهم بي ويطمئئنا إلى انتصاري على الدكتور محمد السيد رئيس الشركة» والجملة الأخيرة «يضع قطرات من الكولونيا أمسح بها وجهي ، قبل أن أفتح باب الحمام وأدخل عليهم» يترامى لنا عالمه الداخلي والخارجي في آن : «لقد كافحت ، وهانيت الذلّ والمهانة فوق ما يستطيع البشر لأنجس» وبينما الشركة على وشك الإفلاس «يسألوني عن أحوال العمل . كله تمام يا فندم» - «حياتاً دوماً قاسية ، طاحونة تطحن كل يوم وأنا أبحث عن آخر المواضع وأتذلل وأنافق كل من هبّ ودبّ من رجال الأعمال» .

يرى هذا الرجل المناسب في الموظفين ، الذين ثاروا وكتبوا الشكاوى للمستولين بعد اقتناؤه هذا الحمام الفخم «قيشاني الحمام أزرق مستورد من إيطاليا ، والمرأة صنع بلجيكا ، والباقي من هونج كونج . . الخ» أنهم مجرد «جبهة سفلة منحطون» ، «لو عرف هؤلاء الأغنياء سرّ المهنة لأقاموا لي حماماً مثل حمام بلقيس ملكة اليمن» .

وبينما يطالب الدكتور محمد السيد ، رئيس الشركة الجديد ، بمواجهة مشكلات الشركة بجديّة ، بالإحصاءات والدراسات الحقيقية ، يتسلخ هو ، المناسب لكل المناسبات ، بالسيارة «البورتياك» والقميص الذي اشتراه من «أوستن ريد» والكولونيا التي أحضرها من مطار «أوري» والسيجار «مونت كريستو» «كنت مسلحاً

بجميع أنواع الأسلحة الحديثة ، آخر ما وصلت إليه تكنولوجيا العصر .

مع هذا ، من ناحية أخرى ، تظل الكواليس قبيحاً للستار ورغم أن مظهرى جدير بأن يجعل زوجتى تفخرى والبتين تزهوان باب مثل إلا أن العلاقات بيننا ميتوس منها .

والمستشار يوسف منصور فى القصة الثالثة «قضت المحكمة بإحالة الأوراق إلى المفتى» - وهو المسمى الأول ، والأساسى ، فى تناولات فتحى غانم الفنية وخصوصاً الأخيرة منها - يفتح عينيه - فجأة - لاهثاً ، ويحاول أن يفهم ، بعد العمر الطويل الذى انقضى ، رحلة حياته بشكل آخر يحاول أن يرى جدوى فى الميكل الذى شيده ؛ وأن يبدأ نوعاً من مواجهة النفس (نفس ما حاوله فى رواية «الأنبيال») ، وفى إطار هذه المواجهة سيخسر السطح - مرة أخرى - عن تضاريس الأغوار ، حيث نرى الأحلام المفزعة التى تطارده - عجزه عن التواصل مع «زينات زوجته ، زينات ورطته» ، أعصابه - هو أيضاً - المرهقة ، غيظه ونفوره من «الأخرين» الذين يتكلمون عن «القطاع العام وضرورة تدعيمه» ، قبوذه فى جزيرته الخاصة ، وارتداده إلى الأحساس بسلطته التى ورثها عن جده وأبيه وبأنه (عصر نادر) ، علم قدرته على إصنار حكم القصاص على أشقياء قتلة يعرف أنهم أشقياء قتلة . ثم إقدامه - أخيراً - على القيام بهذه الخطوة . ولكن يبقى - مع هذا - توجسه من «إيمان النطق بحكم الإعدام» ، من أن يصبح «رئيس دائرة إعدام» .

والمستشار المستقيل عبد الله الأمير فى القصة الرابعة «بيروت يا عزيزى هى بيروت» التى تصدى الثالثة والستين ، والتى مازال يعمل فى البلاد العربية «يقعد الصفقات ويقدم الاستشارات القانونية ، ويكسب شهريا آلاف الدينارات» تمت تعامله ليشمل كل ما هو خارج دائرة مصالحه . يقول فى مجلسه الليل ، بعدما يسرى «البراندى» فى دماغه : «يا عزيزى القضية واضحة» ، هل يشرفك أن يحكمك ملك ابن ملك ، أم يتحكم فى حياتك صعلوك من صعاليك البلد

هو ، فى القاهرة ، حيث زوجته وأولاده وأحفاده ، لا يملك سوى أن يحيى المجالات الجنسية الملونة حتى يتجنب الشجار مع زوجته . وهو يسافر إلى بيروت ليستمتع بما قيل له عن نساتها الجميلات ، «الأخبار التى تنشرها الصحف عن حوادث فى بيروت لا تعنيه» . وتحت الانفجارات يرى «الجميع» يندفعون نحو المخاض ، بينما يصبر هو على السؤال ، الذى يدهشهم ، عن الطريق إلى «البار» . وبينما يواجهون مشكلة الخطر الذى يهدد حياتهم ؛ يواجه هو مشكلة التناقض بين ذوق المجالات التى تفرج عليها وبين ذوقه الخاص ، فالمجلات «تدعوه إلى اختيار شقراء نحيفة أو زنجية شعر «كائيش» وذوقه الخاص يدعوه إلى اختيار سمراوات بدينات : ثمطان مختلفان من أنماط الحياة ، لم - وربما لن - يتم التزاوج بينهما ، وإن كانا قد التفتيا ظاهريا .

إن المستشار المستقيل يرى مثله الأعلى ، الماضى ، فى الملك فاروق «إنه ملك يا عزيزى .. لماذا لا يعرف من يشاء من النساء ؟» ، «هو ملك البلاد وصاحبها الشرعى» . ويرى مثله الأعلى ، الحاضر ، فى أغنياء العرب الذين يسمع «عن أمجادهم فى أوروبا وأميريتهم» . أحدهم أعجب بملكة جمال «فقدتم بأسنانه قطعة من صدرها وترك عليها علامة تاريخية مميزة - هذه هى قمة المجد الذى يستحقه العظماء» .

أما «الأخرون» ، أولئك الذين يمارضونه «وبكلام سخيف نافه» عن «الاشتراكية أو نظم الحكم» فإنه يستطيع أن يتخلص منهم ، أن يلوذ ، هو الآخر ، بجذيرته الخاصة ، وذلك بأن «ينغسل داخل نفسه ، فمهما علا الضجيج من حوله ، واشتد الحوار ، لا يبدو عليه أنه يسمع أو يتم بما حوله» .

والكاتب المشهور غير المسمى فى القصة الخامسة «تأملات كاتب مشهور فى آخر أيامه» الذى يعلم بأن نتيج الطاقة الأميركية فى التوصل إلى «مبيد» يقضى على «الأفكار الثقافية الفتاكة» - يهللنا صوت تأملاته واضحاً : «أنا لم أفقد أبداً نغمة التفلل لحن وأنا أعانى من آلام الذبحة الصدرية . حاولت أن أخفى نبأ مرضى حتى

لا يشمت في الأعداء الكلاب» ، «حجبت أخيارى المزعجة ، لأن مهمتي الملقمة هي نشر الفرح والبشرى بين الناس . الذين يشكون من وطأة الغلاء . أقول لهم : سوف يعمّ الرخاء» .

وهو ، بدوره ، يرى في زوجته «امرأة شطاة لانطلاق ، حماقتها ارتفعت إلى مرتبة الجنون . ولو امتسكت لها سوف تنتهي حياتي في لحظات» . ومن ثم يبحث عن عزائه في جسد سلوى ، «الصحفية الكتكوتة» سلوى أصغر من ابنتي . . . وأحلمها كما لو كانت ابنتي الثالثة ابنتي الصغرى» - وبعدما يفق الكاتب المشهور من تأملاته ؛ فإن عليه أن يكتب مقاله هو «عن أزمة الشرق الأوسط وسياسة الوفاق» . ولكن - قبل ذلك - عليه أن يكتب «ريورتاج» سلوى «عن الإجهاض بين المؤيدين والمعارضين» .

هذه الشخصيات الخمس ، بهذه الصور الخمس ، ليست إلا لقطات متعددة لشيء واحد . وليس من المصادفة أن نراها مجتمعة حول عناصر متشابهة ، إن لم تكن متماثلة : رحلة البحث عن الجسد الخاص والتي انتهت إلى نوع من التمزق . الانفصال عن «الآخرين» والحرب مما هو قائم ، أو التماهي عنه ، إلى وهم قديم أو إلى وهم قادم . محاولة الحفاظ على الوجه بمنسأً وخفياً أعاصير الداخل . التفكك الأسرى وفقدان سبل الاتصال مع الزوجة والأبناء . الداء الذي استفحل وبمعجز الطب ، المتقدم ، عن إيقافه . الصدوع التي ماعد من الممكن رآها .

إن الهيكل الذي عانى كل منهم ، عمراً بأكمله ، كى يشيله قد تداعى الآن ، ويوشك على الانهيار في لحظة تالية : يشير الكاتب إلى ذلك بوضوح ، ويلجأ على أميئنا لكى ترى مواضع الدعامات المتآكلة وطوابير السوس النشط .

أما فلفل ، سايس والجراج» بإحدى عمارات شارع كبير من شوارع الإسكندرية في القصة الأخيرة «الموت على طريقة فلفل» - ولاحظ «الموت» في العنوان ، ولاحظ في

آخر أيامه في العنوان السابق - فيمثل الخط الأخير الذى به تكتمل ، وتستلير وتتغلق ، الدائرة التي ترسمها المجموعة . فيكتمل - من ثم - مغزاها ، ويتضح أمثلتها بجلاء ساطع . إن سايس الجراج العجوز ، الذى يقوم ، أمام أصحاب السيارات ، بدور مهرج الملوك في عالم شيكسبير : فكر في خلع ثيابه الملونة والفقر بمفرده - دفعة واحدة - نحو كرسي من كراسي العرش . وافق على أن «يستغل مهارته في قيادة السيارات ، ليقود «لورى» عملاً بالبضائع - المهربة - من الميناء إلى خارج المنطقة الجمركية» .

لقد طمان نفسه : «بدأت الحياة يا فلفل . سوف تعين ملكاً . سوف يكون لك جوارح خاص . ستركب البويك . النقود معك . الأبواب مفتوحة أمامك» . وعندما «انطلق بسرعة مائة وأربعين - طبعاً : «كيلومتر» في الساعة 1 - هادراً ساحتاً كل ما أمامه إلى الخارج . . حتى وجدوا جثته ساقطة بين حطام اللورى . وحطام الترام الذى اصطدمت به . لقد فكر في قفزته بسرعة وهوى بسرعة . إنها ، كما سلف ، قوانين المصير - الأخلاقي في جانب ، الطبقي في جانب - الذى يجدده الكاتب لشخصه الستة بحسم باتر ، والذى لا يفضله - بحال - عن خيارات تلك الشخصوس ، بحيث لا يبدو قدراً غامضاً بقدر ما يسوقه الكاتب كنهاية جبرية منطقية .

وهذه الشخصيات ، في هذا العالم الصارم ، تألن وكأنها مصهورة في سبائك فنية بسيطة ومتجانسة العناصر . إن انغلاق القصص الست كدوائر محكمة حول كل شخصية من الشخصيات ، وكثرة الاسترجاع لأزمة ماضية متتهية ، تتقاطع مع السرد الحاضر ، يؤكدان الحصار الخاص لكل شخصية ، هذا الحصار الذى لا تخرج منه الشخصية إلا لترى في الحاضر ، «التسع ، مجرد مرة لفرديتها . ويؤكد هذا المعنى - من ناحية أخرى - مانراه في قصتين «الرجل المناسب ، تأملات كاتب مشهور في آخر أيامه» تقويمان على تيار من التأمل الداخل للشخصية النواة . بحيث تبدو تأملاتها وكأنها قادمة من منطقة سرية للغاية ؛ ممنوع الاقتراب منها أو

السؤال - مرة أخرى وأخيرة - عن نصب المجد
الفردى : عن جلوه ، وحما وراه ، وداخله ، من عوامل
انتيار .

تدعم هذا الشكل من التناقض ضروب من المفارقات
والسخریات تنتشر بطول القصص الست : الذي
يحاول - وإها - تطوير تراث الجماعة ليس إلا هارباً من
تراثه الخاص ؛ الفلاح في نظر مواطنه وجلف - من
الديدان التي لاتدرى شيئاً عن دنيا العقل؛ وفي نظر
الفرنسي «مسيو» - يحترم قيمة العمل ، ومعشوقة الكهل
لاتتجاوز عمر ابنته الصغرى ، وطريق الذاهبين ، تحت
القذائف المدمرة ، يتعكس وطريق المعجوز المتصالي
الذاهب نحو «البار» والالتصام المرسومة - جيداً - على
الوجه لاتتم عن كثرة نصائح الأطباء حول الدائل الذي
يتقوض .

هذه التناقضات ، وهذه الأشكال من المفارقة
والسخرية ، قد توحى لنا بنوع من الاحساس بالمأساة ،
ولكنها - هنا - تظل مأساة هؤلاء الأشخاص ، في هذه
المجموعة ، الذين ما عادوا يرون في حاضريهم سوى لحظة
فردية طارئة ومعلقة في الفراغ .

لقد انقطعوا عن ماضيهم ، وحاضريهم ، ومن ثم فهم
لا يستطيعون ، أو لا يريدون ، أن يروا في مستقبلهم أفقا
ما .

القاهرة - حسين حمودة

تصويرها ، ولكن الكاتب - الذي غامر بالقفز عبر
الأسلاك الشائكة والتجول فيها وراها - يجعل هذا
المستحيل ممكناً . كذلك يتأكد هذا المعنى - من ناحية
ثالثة - بتلك الحشود من لغة الأحلام أو ، بالأدق ،
الكوابيس الداخلية .

وفي هذه الشبكة ، ومنها ، تبرز أشكال التناقض
الصاوخ بين حاضري الشخصية النواة وبين ما يسمى
بالحاضري الموضوعي الذي يتضمن شخصاً آخرى وهو ما
أخرى . يتكف لنا هذا الحاضري الموضوعي من خلال
إشارات عابرة ، ولكن دالة : عناوين جرائد ومثلاً
كسينجر يبدأ جولة جديدة في الشرق الأوسط ، وأحاديت
عن «خراب اقتصاد البلد» . الخ .

ومن الشخصيات الأخرى نرى ، مثلاً ، عثمان الخادم
«اقران تسمية بمهنة يكاد يكون راسخاً ، وتقليدياً ، منذ
عقود من السنين» وهو ينظف الزجاج أو ينفض
السجاجيد ، والفلاح الذي يصصر على «دفع» أجرة
توصيلة وعلى ألا يزيد أو ينقص منها (القصة الأولى)
والموظفون الذين يكتبون الشكايات لأهم غير مقتنعين
بوجود حمام (مثل حمام بلقيس) في شركتهم المهددة
بالإفلاس (القصة الثانية) . الخ . فضلاً عن تلك
الزوجات وأولئك الأبناء الذين يحبون مفصلين عن
الزوج - الأب - الشخصية النواة ، ويؤكدون ،
بأنفصاهم ، ذلك التصدع والفشل ، ويشيرون

* مجموعة «الرجل المتأهب» ، فصحى خاتم ، مختارات فصول ، العدد
الأول ، مجلة المصرية العالمة للكتاب ، فبراير - ١٩٨٤ .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات مختارة من الكتب الجديدة

- | | |
|---------------------------------|-----------|
| بدائع الزهور في وقائع الدهور | مليسمج |
| تحقيق محمد مصطفى | ج ٢ ٥,٥٠٠ |
| | ج ٣ ٥,٣٠٠ |
| | ج ٤ ٥,٥٠٠ |
| | ج ٥ ٦,٠٠٠ |
| الطب العربى في القرن الثامن عشر | |
| تحقيق د. بدر التازى | ٣,٢٠٠ |
| معجم أعلام الفكر الإنسانى ج ١ | |
| تصدير د. إبراهيم بيومى مذكور | ٧,٥٠٠ |
| فن الكروشيه | |
| فتح غيث | ج ١ ٣,٨٥٠ |
| | ج ٢ ٣,١٠٠ |
| الكواكب والنجوم والمجرات | |
| عبد المنعم السيد عشرى | ٣,٥٠٠ |
| شهداء ثورة ١٩١٩ | |
| د. نبيل عبد الحميد | ١,٥٠٠ |
| رؤية في تحديث الفكر المصرى | |
| د. يونان لبيب رزق | ١,٠٠٠ |

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

الرسائل والأعمال الأدبية الأخرى . وبالرغم من هذا الإنتاج القليل فإنه يعد من أعظم شعراء أمريكا اللاتينية ، إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق .

ومن العجيب أن قصير فاييخو كان معاصراً لجيمس جويس ، وقد عانى مثله الكثير من الفقر والجوع والتشرد ، ولم يتشله من هوة الفقر أحياناً إلا فتاة فرنسية تدعى جورجيت فلييارت تعرف عليها في باريس ، ثم تزوجها عام ١٩٣٤ أى قبل وفاته بأربعة أعوام فقط .

والقصائد التي نقدم ترجمتها للقارئ العربي مأخوذة من ديوان « النذر السوداء » و « قصائد إنسانية » .

قصائد من ديوان قصير فاييخو ترجمة وتقديم : د. حامد أبو أحمد

(١) صيف :

أيها الصيف ، إن ذاهب . وقد ساءتني
تلك الأيدي المتفاداة لأمسياتك .
إنك تأتي مخلصاً ، تأتي هرماً ،
ولن نجد في روعي أحداً .

أيها الصيف ! وسوف تمر بشرقاتي
وملك سبعة كبيرة من العجين والذهب ،
وكأنتك مطران حزين يأتي
من بعيد كي يبارك ويبحث عن
الأطواق المحطمة لحطيين ميتين .

أيها الصيف ، إن ذاهب . هناك ، في سبتمبر
ومعي زهرة أعهد بها إليك ؛
فاسقها كل يوم بالمياه التي باركتها
الخطيئة والغبير .

قصير فاييخو (Cesar Vallejo) هراحد عمالقة الشعر الحديث في أمريكا اللاتينية . ولد عام ١٨٩٢ في بيرو وتوفي في باريس عام ١٩٣٨ . وكان قد غادر بلاده عام ١٩٢٣ حيث قضى الفترة الباقية من حياته في فرنسا ، ولكنه ظل يعاني من شظف العيش الذي كان يصل به أحياناً حد الجوع . ومع ذلك ظل فاييخو بدون أيديولوجية محددة حتى عام ١٩٢٨ ، ثم انضم فيها بعد إلى الاتجاهات الثورية ، وإن كان قد تخل عن كل الأيديولوجيات في آخر حياته ، ولم يعد مرتبطاً إلا بشيء واحد هو روح الثورة ، والأمل في تغيير العالم .

ولقصير فاييخو مجموعة من الدواوين نشرت كلها في كتاب واحد من القطع المتوسط بعد وفاته (الأعمال الكاملة) هي : « النذر السوداء » الذي نشر عام ١٩١٨ و Trike (١٩٢٢) ، « قصائد إنسانية » و « أسبانيا : باعدي عني هذا العُص » ، وهذان الديوانان نشرتا بعد وفاته كما أنه كتب مجموعة من القصائد الشرية ، وبعض

وإذا بكى الضريح رغم أنه
ورفرف مرمره بضوء الإيمان
فأرفع صوتك بصلاة الجنازة
واطلب من الله أن تظل ميتة للأبد
كل شيء لا بد أن يصير مساء
وأنت لن تجد في روحى أحدا

فلا تبك ، أيها الصيف ! ففي هذا الأعدود
تموت زهرة سوف تولد كثيرا

(٢) الحيز الذى لنا :

يُشْرَبُ الإفطار ... أينها الأرض الرطبة
والمقبرة تفوح برائحة دم محبوب
مدينة الشتاء ... والحرب اللاذعة
لمركبة تبدو وكأنها تتزعزع
عاطفة صباغ مقبلة !

إذا أردت أن تلمس كل الأبواب ،
وتسأل عن هذا وذاك ، ثم تنتظر
إلى الفقراء ، وهم يتحيون
فقدم كسرة من الحيز الطازج للجميع .
واسلب من الأغنياء كرمهم

بيديك المقدستين اللتين طارتا مفرغتين من الصليب
بضربة من ضوء
أيها الرموش الصباحية ، لا تنهضوا !
فالخيز الذى من نصيبنا كل يوم .. أعطه لنا ،
يا إلهى ... !

إن كل عظامى ليست لى ؛

ولعل سرقتها !

لقد متحت نفسى ما لعله كان

خصصا لغيرى ،

وأظن أنى لو لم أولد ،

لكان ثمة فقير آخر يتناول هذه القهوة !

إن لص سعى .. غلب أين المصير !

وفى هذه الساعة الباردة ، التى تتجاوز فيها الأرض
التراب البشرى ، وهى فى غاية الحزن
أود لو أطرق كل الأبواب
وأتوسل إلى هذا وذاك ، معذرة ،
وأصنع له كسرات صغيرة من الحيز الطازج
هنا ، فى قرن قلى .. !

(٣) حُلُو .. وخصلة من شعر :

من الذى ليس لديه لباس أزرق ؟
ومن الذى لا يتناول الغذاء أو يركب الترامى
ومعه سيجارة تعاقده عليها والألم يعتصر جبهه ؟
إنه أنا الذى ولدت وحدى !
إنه أنا الذى ولدت وحدى !

من الذى لا يكتب رسالة ؟
ومن الذى لا يتحدث عن موضوع فى غاية الأهمية
ويعت من رتبة العادة ويكيى من السمع ؟
إنه أنا الذى ولدت وحيدا !
إنه أنا الذى ولدت وحيدا !

من الذى لا يسمى كارلوس أو أى شيء آخر ؟
ومن الذى لا يضطرب القط قائلا : قط قط ؟
آه ، إنه أنا الذى ولدت وحدى فقط !
آه ، إنه أنا الذى ولدت وحدى فقط !

(٤) الوحوش التسعة :

آى ، ياللاسف ،

الأم يزداد فى العالم بين لحظة وأخرى

إنه يزيد بمعدل ثلاثين دقيقة فى الثانية ، خطوة خطوة ،

أما طبيعة الأم ، فهى الأم مرتين

وشروط الاستشهاد قاسية ، نعمة

إنه الألم مرتين

وعمل الحشائش النقية ، هو الألم

مرتين

وحسن الكينونة ، هو أن نتألم بشكل مزدوج

لم يوجد أبدا ، يا إخوان البشر

ألم شديد كهذا في الصدر وطية السرة ، والحقيبة ،

في الإثاء ، وعمل الجزارة ، وعلم الحساب !

لم توجد أبدا هذه المداخبة المؤلمة ،

ولم تتألم أبدا من قريب ما هو بعيد ،

أما النيران فلم تظهر إطلاقاً قبل اليوم

أفضل ما في طبعها من البرد المميت !

ولم تكن الصحة أبدا ياسيدى وزير الصحة

أشد قتلاً عما هي عليه الآن

والصداع النصفى يستولد جبهة من جبهة

والأثاث موجود في أدراجة ، الألم ،

وكذلك القلب في درجته ، الألم

والعظاءة الصغيرة ، في درجتها ، الألم .

يزداد البؤس ، ياإخوان البشر ،

بأكثر سرعة من الماكينة ، بل بسرعة عشر ماكينات ،

ويزداد

مع راء روسو ، مع ذقوننا ؛

يزداد الشر لأسباب نهجها

حتى يصبح طوفانا من سواثل خاصة ،

ومن طين خاص ، وسحابة خاصة صلبة !

إن المعاناة تستمر مواقع ، وتقدم عملا

فيه المزاج المائى ينتصب قائما

على البلاط

والعين مرئية ، وهذه الأذن مسموعة

وهذه الأذن تعطى تسع دقائق

في ساعة الشماع ، وتسع قهقهات

في ساعة القمح ، وتسع نعمات أنثوية

في ساعة النحيب ، وتسع أغان

في ساعة الجوع ، وتسعة رعود

وتسعة سياط ، ما عدا صحة

كيف لا أقول لكم يا إخوان البشر

إن لا أقدر

لا أقدر بالفعل على كل هذه الأدراج

وكل هذه الدقائق ، وكل

هذه العظاءات ، وكل هذا

الاستثمار ، وكل هذا النأى وهذا العطش من

العطش !

سيدى وزير الصحة : ماذا أفعل ؟

آه ! يا للأسف ، ياإخوان البشر ،

ثمة ، يا إخوان ، الكثير الذى نفعله .

د . حامد أبو أحمد





الشعر

- | | |
|--------------------|-------------------------------|
| شكري عباد | ○ من ملحمة في التكوين |
| فاروق شوشة | ○ جاء عصر الشتات |
| حميد سعيد | ○ الولد السبع |
| نصار عبد الله | ○ توصلات |
| محمد الغزوي | ○ البحر |
| محمد آدم | ○ حالات |
| مصري حنوره | ○ نافذة في جدار المستحيل |
| محمد عليم | ○ الذاكرة |
| عبد الله الصبيحان | ○ حركات في زمن الخروج |
| محمد رضا . فريد | ○ سقوط الوجه الذي كنت أهوى |
| بدوي راضي | ○ الطيور تحترف الرعي والإقامة |
| أسر إبراهيم | ○ عبق |
| السيد محمد الحفيسى | ○ وجهك والحزن |

من ملحمة التكوين

شكري محمد عبيد

١ - الظل والصدى

ويختفي خلفي ،
أموت من خوئي ،
أفرّ ، لا ينفعني الفرار -
أسقط عند الباب في إعياء .
أنسى يأمن البيت قسوة العقاب .

أين وكيف ومتى
ذكرته في خلوقي :
سألت نفسي أين هو ؟
دعوته ،
وجوته يؤنسني في وحدتي ،
سألت نفسي : أين غاب ؟
تراه متى ؟
تراه مثل السلحفا ؟
إذن . . . أكون بيت السلحفا ؟
أبحث عنه ، عني ،
أخافه ، أخاف أن يسلمني ،
أخاف يوماً أهرب الطريق لا ألقاه .

أين وكيف ومتى
سمعته

أين وكيف ومتى
أبصرته يسمي ،
ينساب كالأنمي ،
يهبط في الوديان
ويعتل الرى ،
يسبح فوق الماء ،
يطوف بالجدران ،
وربما أطل من نافذة مفتوحة .
وحين يقبل الأصيل ،
يمتد في الحقول ، يستلقى على القضبان ،
ولا يخاف أن يدوسه الفطار :
يقوم من لحظته كشبح القتيل ،
لا تعمل السيوف فيه ، لا ولا الرصاص .

وفي المساء ، حين يقفر الطريق ،
أسرع نحو الدار ،
ويلعب الخبيث تلك اللعبة المقضوخة :
يطول أو يقصر ،
ينقسم اثنين ،

مرّداً ، مبدّداً :
 من قهر بئر ؟
 من جوف كهف ؟
 يضحك أم يهذر ؟
 يجذّ أم يهذر ؟
 أقول يا رفيق ،
 أراك لا تجهل ما أقول ،
 لكنني أود أن أسمع منك كلمة صريحة :

كلمة حق حشوها الإخلاص ،
 كلمة نصبح أو عتاب ،
 أو فلتكن كلمة توبيخ أو انتهار ،
 فقد شمت نغمة الرياء ،
 وعبث الصحاب ،
 وغرف الزمان .
 يسخر مني الظل والصدى ،
 ويهيران .

٢ - يا أخى

(يا أخى ، أين عهد ذلك الإخاء ؟)
 لم نزل من مراسه في خطوط
 الكريم الكريم من طلق الشغسى غنياً بكسرو وكساء
 مغلقاً باب داره ، مستعيذاً
 من شرور الأعداء والأصدقاء
 ولم يعد يأمن الخليل خليلاً
 وأصبح الوذ في الرخاء قليلاً
 كيف ترجو مروءة في اللغاء ؟
 ضاع معنى السرور عند لقاء
 فاطمي عثا - صلت - ذكر الوفاء
 يا أخى لا تلم إذا ما عدا شيطان شعري طريقة الشمراء
 ما لشكوى أردت ، لكنها ها . . . ج حديثي إليك كامن دائي
 ما لشكوى أردت ، لكن سلاماً وكلاماً أشويه برجاء

(كلي من في الوجود يطلب صيداً)
 قل حظي في الطيبات على رغم اجتهادي وهمي واعتنائتي
 ولقد طالما تحدث أهل
 ورفاقي بنفطنتي وذكائتي
 منهم من شدا من الفقه أطرا . . . فأقولوه منصبا في القضاء
 منهم من غدا طيبا فقد سا . . . ل عليه التفاسر سبل النباء
 منهم الحاسب اللطيف الذي صا . . . رت إليه أرزاق أهل الشقاء
 منهم من علا علو الدراري
 ولقد كان كتلة من غياي
 بيد أن شغفت بالشعر والنشر وأغضبت فيها نصحايتي
 كنت أقضي الأيام بين كتاب في يميني وروضة غناء
 هائبا في الحقل أصغى إلى الجذ . . . ولز ينساب هامساً في حياي
 والعصافير قافزات ينقطن لحونا كطرفة الحسناء
 مرسلاً في الوجود طرفي كالشده ضاعت سطور في السياه
 أنتشى بالمعبر من مخدع الأ . . . ضر وبسى عيني فُرس الغمياء

قال لي مرة غلام - وقد كنت أحياه في ضحى ومساء -
بارك الله ! ثم ألقى سؤالاً : لك أرض في هذه الانحاء ؟
ساح طرفي في الأفق هوناً وأو... ضحت : أرض ؟ فلت كالأغصان
كل ما في الوجود ملك يميني كل ما فوق هذه الشجيرة
اخضرار الربيع ملك يميني وهذا الزهر والتماخ الماء
ولي الطير سباحات ولي ملسمها عرصه كعرض القضا
ولي الريح غلوة ورواحاً في سموم ورحمة ووخاء

لم أضق يا أخى بخطى يوماً ولئن كان للشديد الجفاء
ما أراى دون الأولى بلقوا الآواب من عز رتبة وثراء
عالمى - دونهم - جميل غنى وهم منه أفقر الفقراء
ثروى في قناعتى واكتفاى عزق في ترفعى وإبائى
غير أن شئت غربة نفسى واشتياق إلى الحبيب النائى
واصطادى الأحلام من أمين التأ... سر وهم سادرون كالبلهاء
وغنائى وهم بلا آذان وندائى ، ومن يجيب ندائى
وعجيب يقوم فيهم خطيب ناطق في الكتبية الصبأ
فيميل الكلام من فيه سيلاً وهو لا يشتكى من الإعياء
مقبلاً في إشارة من يديه مديراً في غيلة وازدهاء
وأراهم يصفقون إلى أن تنزى أيديهم بالسلام
ثم يهتفون في الشوارع عدواً ويلوى الصياح في الأرجاء
بالنفسى وما الحجة أما... لي وهم يضحكون كالسعداء
أو كيا يضحك المجانين والحز... ن عليهم أغصان ماء بكائى

والعجيب العجيب أن قوى السلطان والمال أصبحوا نظرائى
سأهم أن لي الأحاديث والشعر فهم بين شاعر وروائى
وأهيب وفيلسوف وفنأ... لي لبيق بريشة أو ناء
ولم كل محفل فاتح الصدد... ر حنى أو منبر غير ناء
لم لا يملكون أسماع شعب ملكوا منه سائر الأعضاء
لم لا يملكون أسماع من لم يملكوا غير شكرهم والثناء
أنا والله لا أكل بغيرى أنا في الفن أصغر الحفداء
أنا والله لا أمار من الشهرة تهلى عضواً لغير كفاء
بيد أن أمار للفن أمسى ضائعاً في وليمة اللؤماء

يا أخى ليس لي إلى القوم من مذ... غل أو رسول صادق برائى
فباسألهم أن يتركوا الشعر لكى ثواباً ، جزيت خير الجزاء !

وَأَلَا تَرَى خِلا سَوَى الْمَوْتِ وَاثِيَا
وَمَسْعَاىَ فَوْقَ الصَّخْرِ وَالشُّوكِ حَافِيَا
وَأَنْشَادَى الدَّهْرَ الْأَصَمَ الْغَوَافِيَا
نَجَّيْتُ أ - وَلَا وَاثُ الْحَيَاةِ كَمَا هِيَ أ
يَنَامُ عِلَّ ضَمِيمٍ وَيَصْبِحُ لَاهِيَا
فَخَلَّ لِأَهْلِيهَا الْقُرَى وَالْمَغَانِيَا
رَأَيْتُ عَلَيْهَا الْيَوْمَ يَنْعَبُ نَاعِيَا
تَجَاهَلُنِي مَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَائِيَا
وَفِي كُلِّ مَصِيرٍ فَلَذَّةٌ مِنْ فُؤَادِيَا
وَتَتَكَرَّرُ تِلْكَ الْجَنَانُ دَوَانِيَا
ذَكَوْرًا نَسِيًّا قَاسِمَى الْقَلْبِ حَانِيَا
وَمَا ضَمَنْتُ إِلَّا عِظَامًا بِسَوَالِيَا
تَقْدُودُ إِيَّائِي نَحْوَ قَوْمِي رَاضِيَا
(فَلَا تَلْغُظْ) وَالْحُكْمُ لِلَّهِ مَاضِيَا
فَيَسْتَنْزِلُونَ الْمُرْسَلَاتِ الدَّوَاهِيَا !

(كفني بك داء أن ترى الموت شافيا)
سُمْتُ طُلُوعَ الشَّمْسِ ثُمَّ غَيَاظَهَا
سُمْتُ انْتِظَارِي وَاصْطِبَارِي وَلَهْفِي
يَقُولُونَ : لَا تَجْزَعْ ، فَكَمْ مِنْ مَصِيبَةٍ
يَقُولُونَ مَا يَشْقِيكَ مِنْ حَالٍ صَاحِبٍ
يَقُولُونَ إِنْ جَفَّتِ الْمَقَامُ بِبِلَدِي
(إِذَا أَحْصَيْتِ أَرْضَ وَأَجْدَبَ أَهْلَهَا)
إِذَا سَرَتْ فِيهِمْ كَاسِفُ الْبَالِ وَاجِبُ
وَكَيْفَ وَمِنْ مَصِيرٍ عَرُوقِي وَأَعْظَمِي
تَحَالَفُنِي عَيْشِي وَقَلْبِي وَمَهْجَتِي
فَارْجِعْ مُشْتَاقًا غَضُوبًا مَعَانِدًا
وَيَسْكُنِي رُكْنٌ مِنَ الْأَرْضِ خَاسِلٍ
(حَبِيبَتِ قَلْبِي) ثَابِتُ الْعَهْدِ غُلْصَمِي
فَسَلَا يَكُنْ إِلَّا الْفِرَاقُ سَبِيلُنَا
وَلَا كَانَ يَوْمٌ يَسْخَطُ اللَّهُ شَوْمُهُ

أَلَا يَا لِقَوْمِي أَطْلُقُوا مِنْ لَسَانِيَا
وَزَلْزَلُ مِنْ ظَنُونِهِ كَالطُّودِ رَاسِيَا
وَلَمْ يَكْ عِنْدَ الرُّوحِ يَدْعُو الْمَوَالِيَا
وَلَا نَاطِقِ الْعَمْرَاءِ يَصْغِي الْمَلَاخِيَا
فَلِنْ زَاغٌ لَا يَلْفِي عَنِ الْحَقِّ جَافِيَا
لِيَفْرِعَ عَرْشُهُ بِالسَّمَاءِ عَالِيَا
وَلَا كَانَ دَهْرِي مَرَّةً لِي رَاوِيَا
يُحِفُّ مَعَ السَّوْاسِ بِالرَّكِبِ عَادِيَا
تَحَالُ شُهَابِيَا كُلَّمَا انْقَضَى هَاوِيَا
زَعَالًا يَنْسَى سَحَرَهُنَّ الرُّوَاخِيَا
كَرِيمٌ فَلَمْ يَطْمَعْ مَعَ الْخَلْقِ شَارِيَا
وَأَطْعَمْتُهُ لَحْمِي ، فَبَذَّ الْمَذَاكِيَا
إِلَى عَهْدِ عَادٍ لَمْ يَبْقَيْنِ عَادِيَا
وَلَا كَطَعَامِ الْخَيْلِ يَرْضَى الْمَسَالِيَا
وَمُشْرِبِهِ مَاءَ السَّحَابَةِ صَالِيَا
وَيَبِيضُ الْجِبَالِ الشَّمُّ أَقْصَى مَرَاقِيَا
وَيَقْتَحِمُ الْأَهْوَالَ غُرْثَانُ صَادِيَا

(أقول وقد شدوا لساني بنسعة :)
فَقَدْ كَانَ قَوْلًا إِذَا ارْتَجَّ مَجْلِسُ
وَلَمْ يَكْ قِيَاسًا وَلَمْ يَكْ مَفْحَسًا
وَلَمْ يَكْ كَذَابًا وَلَمْ يَكْ غَادِرًا
عَلَيْهِ رَقِيبٌ مِنْ ضَمِيرٍ وَحَكْمَةٍ
وَمَا يَطْلُ الْأَقْوَامُ مِنْ رَامِ ذَنْمٍ
فَمَا عَرَفْتَنِي الْخَيْلَ وَاللَّيْلَ وَالْقَنَا
وَمَا كُنْتُ إِلَّا فَارِسًا رَدَّ سَائِسًا
وَلِي صَاحِبٌ لَا تَعْرِفُ الْخَيْلَ مِثْلَهُ
إِذَا لَزَّهُ الْأَعْدَاءُ سَالَ لِعَابُهُ
شُمُوسٌ فَمَا أَلْقَى الْعَنَانَ لَوَارِثُ
تَهَمُّدَتِهِ قُلُوبًا ، فَارْضَعْتُهُ دَمِي
نَمَتِهِ مِنَ الْجُرَدِ الْعَتَاثِ أَرْوَمَةٍ
وَلَا يَقْرُبُ الْمَرْعَى الْوَيْلُ وَإِنْ حَلَا
لَطْعَمُهُ رَزَقَ السَّمَاءَ مَطْهَرًا
ضَلِيلٌ يَرَى الْأَمْسَادَ أَقْصَى مَرَاهِ
صَبُورٌ يَرِيكُ الْعَدُوَّ رَهْمًا عَلَى الْوَجَى

وطير الأعلى والتجوم السواريا
ولحن دراريا فينعت واعيا
فيرجيه ما كان فيهن خافيا
وأخرى إن استقوت من الليث ضاريا
ولا استعبدت إلا الجبان المراثيا
سواء فذابت حسرة وأمانيا
فأزعين طرفاً حائل اللحظ كاليا
وأسمعه من الرضى والأغانيا
وغرّدت الأفلاك نشوى زواها

وتبصر عيناه الأجنة لي الثرى
وتسمع أذنائه هسيس نباتيا
ويجذبه همس الطروس فينبثق
ألال ضعايقاً من كلاب ذليلاً
وما خضعت إلا إلى شهواتها
تقاسمها الأطنان والحواف قسمة
يجاذبني طروق العنان مجمباً
ويطربني منه الصهيل فأتشى
إذا ما سمونا أزهر الأفق حولنا

سواء وإسآء ، عدمت الأعدايا !
مناط الثريا ، فانزل اليوم هاتيا !
ولست لحبي آخر الدهر ساليا
فلا أبرحن حتى أرسد ثاويما
فقلوبى بأل أبصر النجم رانيا
وأبصر فيه نور عينيك هاديا
وأطو إلى الرمي البعيد المواميا
وليك يا عز الحياة رجاليا

تقول ابنة الاقوام والليل حولنا
أرادوك ميت القلب حياً ، ففتهم
لديتك ! إن المهدي منى لصادق
لديتك ! إلا تنعمي منك بالرضا
لديتك ! إما تبصرى النجم رانياً
وأبصر فيه نور وجهك مشرقاً
ذريقاً أقر الليل قلباً مشيعاً
فراقك يا أنس الحياة ذريعاً

شكري محمد مهدي



جاء عصر الشتات

فاروق شوشة

وينسل في لغة تتخلق عبر المنافي
وتغرق من رجم القهر
من قبضة الذكريات السجينة
من زخرفات الطقوس العقيمة
تقلت من أسن في الخلق
وترعى بنا في جضم ليالي الجداذ

أحبك

كيف اصطحاب الرياح
وكيف اعتناق الصباح
وكيف اشتباك الرماح

وكيف انخلاع القلوب
على ومضة من ثنايا الشر
وكيف اندفاع الغريق
يطل على حافة الموج

يرفع رأساً

وينهار نفساً

ويبقى على صخرة في شعاب المضيئ
تلاطمها دمدمة الرياح

أحبك

أحبك

كل الكلام مُعَاد ،
وكل الحكايا بلاد ،
سُجِنْتُ بداخلها ،
واصطلمت بحاجز عزلتها
واغتربت وراء دهاليزها
واشتهيت زماناً
له جِزْءٌ وامتداد

أحبك

واجعل حين اهتف بأشبعك
كل النداءات لغو تكرر
وصوت قديم تناسخه العابرون
وعرس تقلص ضوء الذبالة فيه
وعشش وجه السواد
فكيف أوافيك في سحنة الآخرين
وفي لغة من دم العاشقين
وهذا دمى في شعاب البلاد
يسيل انتحاراً وعشقا
ويؤيض في جلوات الشروق

ضاقَتْ بِسَاكِنِهَا الْكَلِمَاتُ
فَلَمْ يَمُدَّ الْبَيْتُ مَاوِي
وَلَا الْحِلْمُ ظِلًّا
وَلَا الزَّمَنُ الْمُخْتَوِنَا مَسَاحَةً
وَلَا الْوَعْدُ مَتَكًّا لِلْحَزَانِ
وَقَدْ جَاءَ عَصْرُ الشَّتَاتِ
فَهَلْ تُسَعِّفُ الذِّكْرِيَّاتُ .

وَحِيدَيْنِ
يُثْقَلُ رَأْسُهُمَا الْأَسَنُ الْمُسْتَعْمَاذُ ؟
وَهَلْ تُسَعِّفُ الصَّبَوَاتُ ،
نَدَاءَ إِنَّا ،
حِينَ يَرْتَعِ خَفَقُ الزَّنَادِ
يُدْوِسُ عَلَى لُغْتِنَا السَّلَاحُ
فَيُخْبِرُ صَوْتَ الْكَلَامِ

أَحْبَبُ
مَا زَالَ مُتَمَسِّعٌ لِلْوَقُوفِ
وَمُتَمَسِّعٌ لِاخْتِيَارِ الْحُتُوفِ
وَمَاوَى
لِمَنْ يُؤْتِرُونَ الْعِرَاءَ
عَلَى لُغَةٍ فِي ظِلَالِ الْكَهْوفِ !
وَمَاوَايَ أَنْتِ

تَشَعَّبَتْ حَوْلَ سَوَاحِلِكَ الْعَنْبَرِيَّةُ
جَاوَزَتْ أَحْرَاشَ لَيْلِكَ
تَأَخَّتْ خُلُجَانَ بِحَرِّكَ
كَشَفَتْ أَصْدَافَكَ الْمُلُؤُوزِيَّةُ
حَلَقَتْ عِبْرَ التَّخُومِ
وَطَوَفَتْ بِالشَّعْبِ الْمَرْمُوزِيَّةِ
وَمَا زِلْتَ عِبْرَ السَّوَاكِيلِ
أَرْقُبُ سَيْلَ الْقَوَائِلِ
أُرْتَادُ شُعْبَ الْمَجَاهِلِ
أَرْجِعُ بِالتَّحْفِ الْمَوْسِمِيَّةِ
وَأُجْتَازُ نَحْوَكَ
كُلَّ الْمَسَافَاتِ
أَعْبِرُ كُلَّ الصَّفُوفِ

أَحْبَبُ
أَصْبَحَتْ الْكَلِمَاتُ مَنَاقِي
وَاللُّغَةُ الْمُسْتَعْمَارَةُ سَجْنًا
وَأَقْنَعَةُ الشَّعْرَاءِ طَلَابِيمُ
فَكُلُّ الْكَلَامِ مَعَادُ
وَكُلُّ الْمَنَاقِي بِلَادُ
وَكُلُّ الْحَشَايَا سَهَادُ
فَلَا تَسْمَعِينَ !!

الفاخرة : فاروق شوشة



الولد السبع

حميد سعيد

أولم أوقعت .. دقت الولد السبع
يدفع عنها تباريحها

هل أراك العشيّة .. تدفع عن عمرك الحزن
تحلم بامرأة لن تطال ..
لأنك تطرق باب المحال ..
ستأتيك في آخر العمر
مزقانة بالبحر الجميل ..
وبالمتحيل ..

أيها الولد السبع
طوّعت حزنك ..
أسكتته وطناً ساحراً
وأقمت عليه الخلود

أيها الولد السبع
تعرف كيف ترى وطناً .. لا يفاجأ بالممكّنات
وتعرف كيف تبايعه
وتخاصم من باعه ..
أيها الولد السبع
تعرف أن المحبين يأتلون على جرة المشي
يزدحون على مفردات الحوى
إنه الشغف الأول ..
وتعاليمه ..
والسرّى ..
والطفولة ترسم في دفتر الولد العذب ..
خارطة للعراق
تعلمه أن يدافع عنها
وأن يتعلّب من أجلها
لماذا ضحككت ..
ضحك الولد العذب

توسلات

نصار عبد الله

اُئذْنِ لِي يَا مَوْلَايَ بَانَ
اُئذْنِ لِي يَا مَوْلَايَ
يَا مَوْلَايَ لِي اُئذْنِ

أَوْ يَصْعَدُ لِلْحَلَقُومِ
وَأَنَا أَجْشُو شَمَ أَقْرَمِ

رَأْسِي يَدْنُو
يَدْنُو مِنْ قَدَمِي
مُلْتَمِسِي بَيْنَ يَدَيَّ
وَجِبَالِ الْحُزْنِ عَلَى كَتِفِي
وَأَسْفَى يَا مَوْلَايَ عَلَيْكَ
وَيَا أَسْفَى يَا مَوْلَايَ عَلَيَّ !

عَرَشِكَ قَلْبِي
وَعِيُونِ تَأْجِلُكَ
اُئذْنِ يَا مَوْلَايَ فَلَوْلَايَ
لَوْلَا حَيِّي مَا فَاضَتْ دُمْعَا عَيْنَايَ ،
وَلَا انْتَضَحَتْ زَهْرًا أَوْدَاجُكَ
انْتَضَحَتْ

يَا خَوْفِي مِنْ أَيَّامِ الْحُزْنِ الْقَادِمِ ، يَا خَوْفِي
مِنْ أَيَّامِ الْحُزْنِ !
يَا مَوْلَايَ لِمَنْ
سَيُؤْوِلُ التَّاجُ يَوْوِلُ التَّاجُ لِمَنْ
إِنْ أَغْمَضْتَ عَيْنَيْكَ حَتَّى يَا مَوْلَايَ وَلَمْ تَأْذَنْ ؟

تَوَمِّءُ أَجْشُو
ثُمَّ أَقْرَمِ
مَنْ لَهْفَى أَوْ مِنْ خَوْفِي
قَلْبِي يَسْقُطُ فِي جَوْفِي

سوحاج : نصار عبد الله

البحر

محمد الغزى

كنت سادته ، والحليل الذى لا يموت .
 سقط السر من آخر الحصن ، والطفل جمع أشيائه
 والذين تواروا أنوا حاسرين اليك :
 نهض الغائبون من البحر : كان تراب الحقل خنوط
 الأحياء ، والبحر غسل الوداع الأخير .
 لي مع القادمين أب ، ورجال حفيون إلى نشوة
 من بلاد الينابيع ، لي صبية ، ولذات أضعت مع الفجر
 هذا احتفالي ، فكوتوا الأهلة في الليل ، كوتوا
 الأحياء في حضوري .
 قد نعى الشاعر الموت ، وارتد البحر هذا الخريف .
 فاهبطوا من منازل ذاكري ، وأحييتوا مصابيح
 بنى الحفيل .
 باطل ما آتاه الذين مضوا
 باطل زخرت الواشحات على لوح أجسادنا
 ونشيج النيم على بابنا باطل
 باطل لئن النجم فوق سرير طفولتنا
 ورحل البداة إلى مطلع الشمس .

عم يسألك الوافدون من البحر ؟ عم يسألك الناس ؟
 قل سادراً كنت في الحلم ، استقبل الضوء من نجمة
 يست ، وأجيد إلى الأرض زخرها
 لا الخريف الذى فاجأ البحر ، أدرك صوتي ولا الريح .
 نحن الغريبة أعيادهم ، والذين إذا جاءهم
 نبأ الموت لأدوا بيت جديد
 سافحت رأسك الشمس ، والمذن المقبرات منازلها
 ذاهمتك ، وأنت بلا لغة ترك البيت :
 لي زهرة في المسالك حياتها لى الينابيع ،
 لي نجمة في المياه ، وفي الكف لي عشة وتراب
 ثلاثين كنت انتظرت فما قرع الباب نجم ، ولا انمقت
 من محاسنها الروح ،
 كل الرجال تولوا ، وماهتوا في المسالك بأسمى ،
 وكل النساء توارين ، قبل العيش ، وخلفن للريح هذا
 العشاء الأخير .
 فارتد القرية الظلمات عشارها ، وانض عنها بعيدا ،
 ونحن أول الوافدين إلى الله ، نحن أول المحتفين ، فانت الذى

عَمَّ يَسْأَلُكَ الْوَافِدُونَ مِنَ الْمَوْتِ ؟ عَمَّ يَسْأَلُكَ النَّاسُ ؟
 قُلْ سَابِقُوا كُنْتُ فِي الْحَلَمِ ، اسْتَوْقِدْ النَّارَ مِنْ نَجْمَةٍ
 يَبْتَ ، وَأَجِئِدْ إِلَى الْأَرْضِ زَيْتَهَا

قُلْ بِاطْلُ مَوْتَنَا ، وَالْخَرِيفُ الَّذِي فَالَجَا الرُّوحَ مِنَّا ،
 نَحْنُ الْغَرِيْبَةُ أَعْيَادُهُمْ ، وَالَّذِينَ إِذَا جَاءَتْهُمْ
 نَبَأُ الْمَوْتِ لَاذُوا بِبَيْتٍ جَدِيدٍ

القبروان (تونس) : محمد الغزى



حالات

محمد آدم

٢ - امرأة

تكشف عن ساقها ،
بحرٌ نَجَى ...
هل تأوى في هذا الوقت من الليل عصافير الشام ؟
أم ...
قمر يتخطر فوق الصدر العاجى ،
ويغرق ...
في دهشة أصداه الصيف البرى ...
وأطار الليل الوحشية
آه ...
كنت أراقب عنها ...
بيتل البحر ،
ونمتد ،
خيوط الظلمة ما بين الوقت
وبين القلب
فأدرا عن ذاكرتى ،
تكوير الرمل المتحرك ،
فوق الصحراء الراشقة الجذباء
وأغسل

١ - مقهى

أجلس في المقهى ،
أنحس موى ،
في الصحف الباردة الملقاة
على أطراف البار المبلول ،
وأقرأ ...
تاريخ الأشجار المهزومة
تحت يريق النار
وأضحك من ضوضاء الشارع
والبحر ،
أنسى ...
أخذود الحزن المتحوت على قنات القلب
وأشرب أقذاح الخمر
فهل يعرفنى صوى . أم يربّ منى ويضيئ بعيدا
في زحمة أصوات الشارع
ثم يغادرى . أبصق حوى
وأمد الكلمات رباطا من أخشاب ينخر فيها
السوس يصير غبارا يملا أعجاز العالم ثم يذوب
ولا يأتى صوى .

جسدى ،
بالزبد الطافح من عينها
لكن
تسل خيوط الضوء الصاعدة
الهدباء
فتغزو جسدى

أتمل
بين الأحياء المنومة
فى الأجساد المتلاحمة الخضراء
وأغرق وحدى ،
فى هذا البحر اللجى .

القاهرة : محمد آدم

فى أعدادنا القادمة : تقرأ هذه القصائد

- من قصائد الجصار
- مكابدات الأسر
- أخشى عليك
- وسام الجريمة
- الخنساء لم تخلع ثوب الحداد
- الينبوع
- الزمان الذى فات
- الغربية فى جزر المنفى
- حديث السقطة
- من أوراق الملك المتشرد
- أشواق رحلة العودة
- ولادة
- لجنود الأرض وقادة الحرب
- اعترافات قطر الندى
- الحصان والحجرة
- سيرة جرح لا يتدمل
- الموت فى الزحام
- صفحات من كتاب الخروج
- الخراب الجميل
- أغنية لإيزيس
- ليلة ضعفى
- محمد يوسف
- أحمد سويلم
- أحمد محمود مبارك
- فولاذ عبد الله الأنور
- علاء عبد الرحمن
- الأخضر فلوس
- محمد صالح
- عباس محمد عامر
- عبد الرشيد الصادق محمودى
- محمد الطوبى
- محمد صالح الحفولان
- أحمد زرزور
- أحمد فضل شبلول
- أحمد مجاهد
- محمد هاشم زقال
- حسين على محمد
- مديحة أبو زيد
- عبد الستار محمد البلشى
- عبد المنعم رمضان
- عبد السمیع عمر زین الدین
- عزة بدر

نافذة في جدار المستحيل

مصري حنوره

لو كنا نملك وقتاً كى نتأمل ،
كى نغمرح ،
كى نكتب شعراً ،
كى نتسكع في طرقات الزمن الماضي ،
ودروب الأبد الأتى من بعد ذهاب البشرية .

ويمالج قول الزور بعد السيف ،
ويدمر دون توابن صرح الحيف ،
ويعزق بالايما ن الواعى ستر الزيف .

لو كنا سطرأ في مكتوب يدعو للبهجة .
لنرجعه حين نلاقى من نهوى في درب الأفراح المنتشية ،
ونرتله إذ نعبر كهف الرق ونغضى فوق جدار الخشية ،

لو كنا غولاً أسطورياً
أو طيراً عتقائياً ،
أو خلا فتلاً معطاةً ووفياً .

وتعاطى الحب الإنسان جريئاً وكرماً وسخياً .

لو كنا ندرى كيف نفك رموز الهم ،
ونشارك في الأفراح .
وندندن عند مغيب الشمس ،
ونرتل بعضاً مما نحفظ من أغنيات المهد الأسطورية .

لو كنا زهراً يتفتح في الأغصان ،
يتوثب شوقاً عند قدوم الدفء ،
ويشارك في موكب عرس ربيع الكون ،
بأريج يزود منه القلب الصادى والعقل الظمان .

لو كنا قلباً صلياً يتحدى ليل الخوف ،
ويميل الجبن شجاعة ،

لو كنا آه لو كنا !
لو كنا زمناً يلعب فيه الطفل مع الثعبان ،
يتأذى فيه الوحش مع الإنسان ،
يتصافى فيه الكلب مع الذئبان ،
يتلاقى فيه الضدان ،

بمضون بعزم من صوان ،
كى نحمى نبت الحب الأخضر مما يفتات
عليه من الجردان .

لو كنا شيئاً من هذا ،
أو كنا ندرى كيف يباع وفى أى الأسواق ،

لتوقف جرح الإنسانية عن نرف الدم وقلب
الدنيا عن واد الأشواق ،
وتلألأ فوق الهامات التاج اليراق :
تاج الإنسانية حين يقيق الزمن الصافي وينام
الزمن الأفقى .

النبا : مصرى جنودة



الذاكرة

محمد علي

حين أطل الشيخ القناط من شبك المعبد
وتأمل في وجه المارة . . .
وتلحن بالحكم المتبورة من فيض الإجهاد . .
كنت صغيراً تحملني الأرض
يسترن القرى المزوج بلون الشمس . . .
مفتونا بفتون . .
إذ كنت طموحاً أن أبدع تمثالاً طينياً . . .
يشبه هذا الشيخ . .

ذاكر . .
« تلك الألواح المحفورة »
تطلعني الآن على كلمات الشيخ . .
وبقايا الحكم المتبورة
وجدال القوم . .
يا قوم :
كونوا كالأطفال الأطهار
خلوا عنكم هذا الحقد وتلك النار
ماضيكم . . حاضركم . . نبض . .
والقادم في علم الله . .
ياشيخ :
انزع عنك القلب الطيب . .

هذا زمن القوة
وزمانك كان الخير
أقوالك ما عادت تمهدى
وكلامك لا يقبله العصر
فالزم هذا المعبد
وتعب . .
واحلّم بسلام العالم .
يا قوم :
من لا يأخذ بالماضي
لا حاضره له .
والقادم في علم الله .
يا شيخ :
نحن الآن . . .
والماضي . . كان . .
فلماذا تتشبث بالكان . . وكان ؟
الزم هذا المعبد . .
وتعب . .
واحلّم بسلام العالم .
ذاكر . .
تذكر كيف انقرط الشيخ على عتبات المعبد

كيف نداعى كالطود المنهار
والحكمة مازالت تتحسرج في جوفه
حين انكفأ ومات ..
تذكر كيف انصرف القوم
وأشاعوا أن الخيل أمات الشيخ

يا لغباء القوم !
الحكمة مذ كانت .. سيّدة الكون ..
والقوة أمانة الضعفاء
ولسان الجبناء ..
والشيخ ..
«يرحمه الله»
كان حكيما في زمن الحمقى .

واليوم والقوم هم القوم
والمعبد مقبرة الشيخ
أراني أسترجع حكيمه ..

أترسم رسمه .
والمعبد - هذا التهتّد - سيكون البدء .

سأحيل المعبد كعبه
ليحجّ إليها حكيما بلادي
فهم ...
في عمق الضوضاء الصاخبة الصوت .

أشباه ظلال باهتة المرأى ..
الصمت الهامس عالمهم .
المعبد منبرهم ..
الحكمة - أبداً - رايهم ...
فالحكمة - مذ كانت - ...
... سيّدة الكون ..

والقوة أمانة الضعفاء
ولسان الجبناء
والشيخ ...
«يرحمه الله»
كان حكيما في سوق بغاء .

القاهرة : محمد سليم



حركات في زمن الخروج

عبد الله الصبيحان

الحركة الأولى :

وَقَفْتُ بَيْنَ النُّطْقِ وَبَيْنَ الصَّمْتِ وَغَتَّتْ :
قلبي برزخ هذا الوطن الساكن ، أَوْجُهُكُمْ وَالْكَفَيْنِ
تمتلئون الآن بكل حروف الهجرة من سعف النخلة
حتى يسيب البحر
تحتفون الممس
يا جبناء الأمس .. وتحضرون .

هذا الشجر الطالع في أعينكم صبح
تمشون خطى الوطن الواجب .. تملثون بضوء
الأرض الطلق وتنثرون .
وطن هذا يكتب بادئة الفصل .. ويثبت ثانية في
كل حروف البدء . من يمشي بعض خطى الفقراء
سيعرف كيف يكون البدء .

الحركة الثانية :

أبحث عن ..
من سيري وجهي يعرفني
يعرف عما أبحث .. !

امرأة في باب البحرين .. عباه

ينداح رصيف الشارع .. الروية .. والسمسار
الواقف .. سيارات (الرولزويس) والتجار .
من شاهد منكم امرأة تقبع منذ طلوع الشمس
تمدّ يدا .. حتى تتوضأ خطوات الساهر في ملهى
اللؤلؤة الحمراء بمراها .
من شاهد .. من ؟

أبحث عن ..
شجر برئ
لا يقرض أفرعه النارية
حقن السلطان

الحركة الثالثة :

ينضج حزن رقيق في
يعلو صوت امرأة حبلى بأغان البحارة والبسطاء
زنجي يرتاح على كفيه (كمان)
خلفها يقعد (جمعه)
رجل شرقي من دلون ..

يجمع في عينيه دوالى الحزن .. حكايا الغوص السالف
ويقع طبلٌ غريبٌ وعصا في كفيه
جمعه .. في آخره الليل يصير مراكبٌ غوص
ينتشر الشجر البحرى وينمو فوق أصابعه ..
ينسى الغاية الشقاء وينسى الزنجى .. ويدخل
في إيقاع آخر .. ينتشر فوق وجهه السمار أغاني
التعب ويصرخ :
دانه .. دانه دانه ..

تحتفل أكفُ الغرباء بهذا الإيقاع البحرى ،
وتضح القاعة بالتصفيق ،

الحركة الرابعة :

كتب التلميذ على ورق أبيض :

هل سيعود أبو ذر .. بعض أبى ذر ؟

كيف يعود الشيخ الجالس في أحزان الفقراء وفى

أردية الفرع الغامض ؟

ما لَوْنُ ثياب الشيخ ؟

هل قطعوا من كفيه أصابعه فأن لا يعمل إلا الرجوع

الصارخ في أوجهكم

سيعود أبو ذر
يطلع من أفندي لا تطلع إلا الضوء .. وأساء
الفقراء . فالتفتوا حول الشيخ
قد تنبت في كفيه أصابعه المتوردة
ينبت في قدميه النمل ، الأرض ، فيمشى
فالتفتوا حول الشيخ !

الحركة الخامسة :

صُبْحاً

يبدو رجل شرقي يحمل سلسلة الفضة الـ تـتـد
إلى طوق الكلب

والسيلة الممتلئة تقبع في بهو الفندق

يسكنها الفرع الأزرق وهى تتابع لوسى فى

صحبة هذا العاشق

من يذكر امرأة تقبع في باب البحرين عباءة

الحذ الفاصل بين امرأتين

يسقط فيه الفتية .. يتصاعد هذا الغضب السرى

.. وينمو

يحمل قبر أبى ذر الشاهد .. ثم يقوم الشيخ

الرياض : عبد الله الصيخان



سقوط الوجه الذى كنت أهوى

محمد رضا - فريد

«محاولة من الشاعر لتطويع البحر البسيط لإيقاع الشعر الحر . وهي من المحاولات القليلة التى استخدم فيها الشعر الحر أوزان البحور المركبة»

التحرير

ألمسُ الوجهَ الذى كنت أهوى .
أمارسُ الأمنيات .

سفائى ساجية .
نيلية الوجه يا « » .
أسائل النيلَ عنك ،
يسخر النيل منى ،
أستبيحُ النظر .

عينك في النيل أطيّار تنوّق لوكرها ،
تغازل مَوْجَ النهر ، شمسَ الغروب ، باعة الياسمين ،

نيلية الوجه هل أحط فوق ذراعيك قليلاً ،
أعيد فحصى خارطى ، أقوال عرافتى ، أرعش فتجان ؟
أنزل الهودج العتيق ،
أنصب خيمتى ؟

هل يا ترى تلك آخر المحطات ،
أم تعاقب الحافر .

وهل أنا أولُ المجردين لعينيك الأميرة .

سمراء يا قلدى المنقوش فى قلبى .

تُغضّل عيناى فى عينيك ،

أستعصم .

تُسلمنى قدماى داخل المعبد السحرى ،

أكتشفُ اللهجة ، سرّ البقاء لوّن عينيك ، قنينة عطرك .

أنزع أقنعة الترحال ،

السالحين ، غناء أم كلثوم ، قلى .

عينك فيض ريب ح بالشذى الأنثوى .
عينك ديوان شع جيج طفولة .
عينك مقصلى . . عى ن ا ك م ق / ص ل ت ي .

أسائل النيل عنك ،
يسخر النيل منى ،
استبيح النظر .

عينك برق ورعد ، لؤلؤ ، ساحل للعاشقين ، بحيرتنا
حنان ، فراشتان .

عينك فيض ربيع نضير يوج بالشذى الأنثوى .
عينك ديوان شعر غزلي ، أراجيج طفولة .

أسائل النيل عنك ،
يسخر النيل منى ،
استبيح النظر .

عينك مقصلى .

فاتنى كل هذه الجسارة فى .

أم نحن فى موسم الحصاد ،

أم نحن فى حلم جرى الملامح ؟

فاتنى لم أكن تلك الليالى مقامراً أزاهير حدائقك
السمراء ،
أو سارقاً يبهل حد الهوى .

فاتنى . . قدمائى مثل عينك تسقطان ،

هل استبيح ال

يموى الشموع . . . أدور .

نيلة الوجه أحييتك حتى الثمالة .
لكننى مذ رأيت الخصر يموى صحوت .

رجع العدى :

عينك فى النيل أط رها تغازل مو ب

باعة الياسم أم كلثوم قلد

عينك برق ورعد للعاشقين بح

شتان .

من يقرض الشعر عند طاولات المقاهى لا يكن ساذجا .

ملوى : محمد رضا . فريد

الطيور تحترف الرعى والإقامة بدوى راضى

ألقى الإيقاع الراقص .. لكنى ما زلت أسير النغم الأسيان
أناضل نضالات صعبة .. وتعرف من أسرار الرعى طلاس
.. يجهلها فصحاء «الحرفان» ..
أرسم وجهاً يتسع .. وتوسع تصير العنان محيطين ..
.. لأجل خوضها .. تتخطفني الهابسة ..
.. الأرض ، النبات .. الإنشاء .. الهدم ..
الإنسان الميت .. القرعة .. المطاط ..
القانع والمقتنع .. والمقتن .. والفنان ..
أتحلق وعباً طينياً يتشرب عشق الوديان
بتمدد عند حظيره .. ويعود لسحر هوايته ..
.. فى رسم وتلوين الأكوان
يطربنى الناي المدهشة .. الناي السبح ، الناي الضيغ
.. الناي الفرح ، الناي الأحزان
أنشئ حيطان ، يسكن عرق الحيطان
أغضب إن ساومنى السمسار وأنهض إن هدق الملتزم ..
.. وأعلن تقنين المعيان
بالطير رفوف فى قلبي ..
فانبثقت فى النفس الأشجان
سامع طيراً يتهم فوق الأفراخ الرغب ..
.. ويتنظر معارضة الطيران

القاهرة : بدوى راضى



عَبَق

آسر إبراهيم وهدان

ماذا يريد الصمت يا عبق
كفنت في كفى نقتنا
ما كنت حل شفى ابتسامتها
ماذا يقول الشعر... يا نعبا
كل الحكايا ملوها كذب
قد هلت الترحال والقلق
وسهرت حتى ملق الأرق
وغذوت للأحزان ارتفت
أحرفت ما قد صانه الزرق
وحكايتي أبطافا صدقوا

ماذا تركت الآن يا صنما
ماذا تركت الآن غير غد
ومفينة في البحر غارقة
وحبيبتى أحلامها ضجر
وسريرها للوهج مكنكا
وهبنا في الغيب من زمني
صلواته التزييف واللق
في قبضة الأخران يفتنق
وحكايتي في الصدر تضطيق
وفؤادها كعبان يزق
ومنازلها قنديلته شبنق
أن بأيا السرى منقنق

كيف التجأت إليك يا قمرأ
وفرشت ما في الصدر أغنية
ماذا يريد الصمت يا حلما
قد هلت الترحال فارعل
قد ضاع منه السحر والألق
انخاضها في الريح تنطلق
في الصبح - كالتاريخ - يخرق
إن ملكت الصمت يا عبق

الاسكترية : آسر إبراهيم وهدان

وجهك والحزن

السيد محمد الحميسي

١
يذكرني الحزن وجهك
عند الرحيل
يذكرني الموج ..
والمخ
وانكسار الهدير
يذكرني الخيل وقت الصباح
يمزقها الشوق
واجتباس الصهيل
يذكرني أنني ..
قد نسيت الإياب
وطوح بـ الموت ..
والمستحيل

٢
هو الإغتراب الذي تكرهين
هي الحرب بينك
لا تنتظر
فكم تغزوين
وكم تنقضين الذي تغزوين
وكم راودتك ملوك التار
فيأقطعة من ..
فؤادي الحزين
متى تسامين ؟
متى تفهمين ؟
بأن الذي رصدته النبؤات
قد لا .. يعود

الرياض : السيد محمد الحميسي



القصة والمسرحية

- النشيد الأخير
- الأمة تفتح الباب
- سوناتا لشجرة الخريف
- على لائحة الانتظار
- التذاعيات القديمة
- نوبة شهيد
- حادث منعطف النهر (مسرحية شعرية)
- فاروق حورشيد
- زليخة بورشة
- أحمد المدني
- دبري الأمير
- سهام بيومي
- محمود النورداي
- عبد السميع عمر رين الدين

فاروق خورشيد | التشيد الأخير

سأخبرك ..

نعم سأخبرك - حتى وأنتم تميطون ذراعي بأيديكم الصلبة المدربة ، وتلصقونها بجنى حيث يتر قلبى فى رهب الخوف . ووجل التماسه ، سأخبرك .

نعم سأخبرك . أننى أحب أرضى ووطنى ، ورائحة الياسمين وعبق الفل ، والورد البلدى ، والريحان ، وأننى ابن الأرض السوداء الطيبة التماسه ، بك وبذرعكم الملقوفة القوة المضلات . سأخبرك .

نعم سأخبرك . حتى وهذا الضوء المصلى فوق عفى لا أرى ولا أستطيع أن أتحرك من وجهه المخيف ، والأسئلة تتلاحق ، وأنت منى ، وبعدك واحد ينك ، ثم ثالث ، ويطه عنه حراء قانية ، وهو يتر ويسأل ، ويده ترسى الصفعة فوق وجهى ، ويسأل ، ويتركى للضوء الميهر المصلى . سأخبرك .

نعم سأخبرك ، أنا ابن الأرض السمراء التماسه ، لا يزرعها أحد الآن ، فهى جذباء صفاء ، لأنهم جرفوا ما فيها من طمى لكى يصنعوا القمائن ، ولا هم جرفوا من فيها من رجال ليحيلوهم إلى البندى ، ويصبحون

هجرين وخفراء ، يتلصصون على الناس الكلام ، ونجوى ما بين الحواظ ، وما بين الخوص والقصب . سأخبرك .

نعم سأخبرك . أن الحب أبدا لن يموت ، وأن التجوى أبدا لن تموت ، وأن البذرة التى توضع فى رحم امرأة ، تلد خلافا أسمر الجبهة ، صلقى الحب للأرض وللام ، وللأرض الحلوة الطيبة . سأخبرك .

حتى وأنت تسمعى تسحك الأبله للصراخ والمذاب والتماسه ، حتى تصبح أعضاى أوتارا مشدودة ، حتى يصبح كل شىء فى متوفزا وجلا خائفا مذهورا حتى أنكر نفسى وأنكر أن موجود وأننى حى . وأننى إنسان والطم وجهى ، وجهى الصقها بالأرض الصلبة ، والدموع نسح من عفى وأنا أصرخ كالمجنون ، دون أن يقربنى أحد إلا الصراخ المجنون المسجل والذى ترسله على وسط وحلق ووقفى كالمذاب المصلوب . سأخبرك .

نعم سأخبرك . أن أمى خضرة ، وأختى صابحة ، وأن أبى أبو الخير وأن جدلى عويس ، ملا الصمت بأغانيه وحكاياته ، وأن أبأ زيد يعمل سيفا ، وأن عتره يمتطى الأجر ، وأن سيف بن فدى يزن ، يجرى فوق السحاب

عل ظهر عاقصة ، وأن الشاطر حسن سيفز إلى الأميرة ،
وأن عل الزيت سيظل لص المدينة الذي هو الأمير ،
والأميرة ، وأعوان الأمير والأميرة .

نعم سأخبرك . وحذرك المصمت فوق رقبتي ، وأنا
لا أستطيع أن أنصرك ، فجسدى شجى كله فوق
الأرض ، وحتى لا ترى إلا بريق النور الساطع أصل
المكان ، وضحكك الساخرة غملاً المكان كله ، أنت يامن
لا وجود له إلا في قوائم التزيينات والعلاوات والمكافآت
التشجيعية ، لأنك تضع قدمك السمكة الغبية فوق
رقبتي ، وتصرخ :

أخبرني يا كلب - وأخبرك . يا من أنت ليس بكلب -
فالكلب أكرم منك وأكثر شهامة ، وأحن على الإنسان
والأحبة والألفة منك ، ومن طابورك الأسمى وصيحاتك
المصارخة واعتزازك المرائي بالعضلات تحت كم قميصك
المحسور والشعرات السوداء تبين من بين فتحي
القميص .
نعم سأخبرك .

سأخبرك . إن معلنا الأسمى في الكتاب قال أن . .
أحكام التكاثر . حتى زرت المقابر . كلا سوف تعلمون .
ثم كلا سوف تعلمون . كلا لو تعلمون . . وفي أماننا يعلم
أصحاب آخر ما أنتجت التكنولوجيا الحديثة من وسائل
الفقر والتعذيب ما يعلمون . ياتمس معلنا الأسمى .
فقد كان أسمى . لم ير وسائل النسخ ، والتعليق من
الأصابع ، والكي عند الأظافر ، وحمامات الماء المكهرب
عند الأقدام ، والضوء الساطع في الميول وتراكم ما في
جوفك وأحشائك حتى تنفخ أمعاؤك ويكاد ينفجر
جوفك ، ثم يهون عليك كل شيء حين يعز عليك
التيول ، وحين لا يصبح أي شيء فيك ملكاً لك وحدك ،
ولا خاصاً بك وبوجودك وحدك . وتساألني . هل
أخبرك .

يل سأخبرك . إن أبي زرع الحنطة في الأرض السوداء
الطيبة ، وبعدها زرع البرسيم ، فزرعة البرسيم تميد
للأرض خصبها من جديد ، وجاء بجاموستنا الكسولة
ومعها عجلها الشيطان اللذان يقفزان ويجريان حولها ،
وما في المداود من البرسيم ، والكسب وعشب الحقل الذي
تحبه الجاموسة ، وبشق البقر .

أنت لا تعرف يا سيد أن رعى الجاموسة والعجول طول
النهار لا قيمة له إن لم يكن في المداود ما يجيب من كسب
وأعشاب وبرسيم أخضر حيناً ، ونباشف حيناً حيث
لا يكون موسم البرسيم الأخضر هو السائد في يومنا ، هل
تحب الجاموسة ، أم هل تحب البقر ؟ صرخ . ولطمني
عل وجهي . صرخ ومطرق ظهري بحذائه ، وصرخ
وحطم أضلاعي بمصده . وقال أخبرني . قلت .
سأخبرك . نعم سأخبرك .

سأخبرك . وأنتم تجمعون جسدى في لفافة ، محوطها
السواعد القوية الفتية المدرية ، وتدفعها السفان المفتولة
العصل إلى أمام ، دائماً إلى أمام ، دائماً إلى أمام . حيث أنا
أمام المحقق الذي يتظاهر أنه لا يرى ، ولا يعرف ،
ولا يلاحظ ، وأنه يرى من كل شيء إلا الأسطة . وحين
يسألها ؟ ويدون كاتبه الإجابات ، يستريح ويزداد وجهه
احمراراً وثقة ، والوجوه الشاحبة أمامه تزداد عرقاً وثعباً
وتعاسة . وهو لا يرى ، ثم يفلق الحضر ويقول ، إلى
الغد تكمل التحقيق ثم يغشى في رقة . وراعه زوجة
وأحلام ليلة ، وربما أصدقاء وأحلام سهرة ، وربما شيع
ترقية وأحلام صعود . وتعود السواعد المفتولة تذلج في
عتف ، وتعود السفان الفتية تضرب في صمت ونعود
ونسير في طابور ملعون ، وقد تجمعت بقاياتنا في داخل بقاياتنا
لطول الزمن المرسود . وتؤلنا بقاياتنا ، ولا أحد يهتم ،
يعرفون أن هذه البقايا تؤلم ، ويتركونها لتؤلم . فماذا لو أننا
انفجرنا ألماً ، أو تعسنا ألماً ؟ أو حتى نحاشينا الألم بالصبر
والابتسام . فماذا يستطيع الإنسان من صبر أو ابتسام أمام
مثل هذا الألم . متعة هي عند أصحاب الابتسامات
الجاهزة والكلمات المتقنة ، أن نعيش في عفتنا ، وأن
نتنفس داخل هذا العفن ، وأن نظل نعيشه ليحطم وجودنا
الإنسان نفسه . وأن نركع حتى يسمح لنا أن نتخلص
منه . وأن نظفر في ابتهاج إلى الوجوه المليئة بالصحة
والشباب ، المليئة بهذا اللون الأسمر المشوب بالخمرة ،
والشفة مليئة مليئة ، والميول مزججة ، وكأن الأجفان
وهي تنطبق ملونة رقيقة . والأصوات نفسها رقيقة
رقيقة . ومع هذا كله نترك في تعاساتنا ، ويصبح عقربتنا
أمر .

- لا بد أن تخبرني .

واحمس في خضوع وضياح .

- سأخبرك .

وعم تريد أن أخبرك ؟

هل تريد مني أن أخبرك أن ابن عمي سيالك بغير الجلفة بعشرة جنيهات ، ويضحك والماء يتدفق من الوصلة بين جزمين من الماسورة ، ويقول - يابك هذه الماسورة ، وهذه الوصلة ، وهذا كله يتكلف أكثر من ثمانين جنيها ، وإن كنت تريد اللحام فإنه يعود إلى سابق عهده .

- ماذا تريد مني أن أخبرك ؟

عن ابن خالتي ، ألا تعرفه هو طبيب كبير ، بدأ في حين يبحث عن المرضى بلا أجر ، ثم وضع أجرا رمزياً - عشرة قروش للكشف بالإنسانية . ألا تعرف هو الآن يكشف على المرضى الواحد بأربعين جنيها ، ويستظر المرضى حتى الفجر حتى يأذن لهم بالدخول عليه والكشف ، وهو متعب ربما كان مجهداً ولكنه الطبيب أنفهم يا سيد .

أنت سألتي .

وأنا لا بد أن أخبرك . ولكي أخبرك ، لا بد أن ترفع الضمادة عن عيني فهي تسيئ ما أنا فيه ، ولذلك ألصقتها على عيني ؟ تخاف أن أعرفك ؟ يا تمسى أنت نسيت صفعاتك ولكزاتك ، وهذه الضربات المخيفة بين أضلاحي ، ولكني يا سيد لا أحمل حقدا عليك فأنا أعرف أنك مأجور بمرتبتك لكي تمنحني كرامتي ، ولكي تمارس رجولتك المجفأة في وجودي المأجور المريض المقيد المأسور ، بلا مقاومة ولا دفاع . وصاح العف والشباب والغباء فيك .

- أخبرني .

- قلت .

- أخبرك يا سيد ، أخبرك .

عجرب ، بطلا في الغد لأنه أصبح صاحب سلطة . وتنف متحيراً لا تعرف ماذا تفعل . وتقول صارخاً ، لا بد أن تخبرني . وأنا أخبرك .

- سأخبرك .

إنك شيء تافه في حياة بلادي ، توجد وتضرب ، توجد وتعذب ، توجد وتسال ، توجد وتنتهك الأدمية والوجود ثم . ياتمسي لك ، توجد وتحال إلى المعاش . ولا شيء يبقى إلا ما فعلت بالناس والوجود . وكل الناس أشياء حقيقية تبقى بصندك وكل الوجود شيء مستمر لا يعرف المعاش ولا نهاية مدة الخدمة ، دائماً في الوجود حتى الستين وحتى السبعين وربما حتى الثمانين ، فقط أنا أقصى عن عملي في زهرة الرجولة والشباب أبحث عن عمل هنا أو هناك ، يكمل المعاش حتى ينتهي الولد من المدرسة وحتى تترى البنات في راحة وهندو - وأنا من مزقت الهدوء ، وأنا من حطمت كل راحة . . وأنا الآن على المعاش ؟ بعد من ؟ لا أحد من أعرف . . كان يأمرني فأطيع ، فإذا هو عند حافة الطريق ، لا يأمر ولا أحد يطيع ، أما من ييقون دائماً ، فهم يعرفون من أنا وكيف كنت ، يذكرون يدي وثقلها فوق الوجنات ، ولقدى وعنقها فوق الظهر . . وهم مسجودون ، وأنا ضعت ، لأحد يحميني ، لأحد مهمم ، لأحد يعينك ، لأحد يحميك ، لأحد يعرفك ، لأحد لأحد . .

- سأخبرك .

أنا الوجود والبقاء والاستمرار ، وأنت اسم في ملف ، وأنت لاتصرف ياتمسك . . أنت ، لأشيء عيم ، لا وجود . .

أخبرني ياسيد ، حطمني ياسيد ، أبصق على وجهي ، اطمعن بطني بهذائك ، واغمس كفك في عيني . .

أنا أبقي وأنت تضعي . ألم تعرف بعد .

- سأخبرك .

إن أخوتي تزوجت ، وأن زوجها حين سافر إلى بعيد ، باع عرض أخوتي . أصبحت النديّة والصديقة ، حل الشراب ، وفي الجلسات ، وعند نهاية السهرات ، لكي تأكل ويأكل زوجها . ولكي تعود ويعود زوجها ، يقبضان منك ثمن حكايتهن ممن يسامرون ، وعن يراقصون ،

فقط أعرف أنني أحس خوفك وأشمه في عرقك وأعرفه في أنفاسك ، ولكنني لا أحترق ، لكل هذا الصراخ والضربات والكلمات وأنا مقيد العينين ، لا تعني إلا أنك موظف مريض تؤكد لنفسك أنك على صواب . وأنت لا تعرف ما هو الصواب ، فرجاً غدا من تضربه اليوم لأنه

وعمن يقاسمونهم الشراب - وربما الفراش .

أنت ياسيد فعلت هذا بها . بمالك المندول ، وصوتك العالي ، وصراخك المحموم . وأنت تمنحني بعضلاتك ، والشعرات الصارخة فوق صدرك ، وأن عندك أكثر من شقة خالية تصحب إليها الفتيات المذعورات فيضعن تحت وجودك القذر .

وأنت لا تستطيع إلا أن تكون وجوداً قلداً ، تركع تحت أقدام الفتيات المذعورات الخائفات ، لا يستطعن لك منعا ، ولا يستطعن لك عطاء ، وتلحق كهوب الأحذية ، وتسعد حين تسمع أمة الارتياح إنك لا تبغى إلا لثقي كهوب الأحذية ، وتظنها أمات عطاء . ياتعمك . ليس لديك عطاء ، رجولتك ضاعت يوم مرعتها أمام الرجال ، تضرب وتصرخ وتملذب وتصرخ ، وتجلد وتصرخ ، وإنما وأنت ضائع وسط الصراخ . لا رجولة ولا ذكورة ، وإنما أنت تلحق كهوب ، أحذية الفتيات الخائفات فإذا أنت فعل ، وإذا هن عييلات لك وللذعر العظيم الذي تضعه فيهن ، خوفاً على وجوههن ، وخوفاً على من يجبن من رجال .

وتصرخ .

أخبرني .

وأخبرك . نعم أخبرك .

وماذا تريد مني أن أخبرك ؟

أخبرك أننا ننشقق ، نتصدع ، نهار .. يسقط جزؤنا فوق كلنا ، ويسقط كلنا فوق جزئنا ، وتنشقق ، ونتصدع ، ونهار .

هل هذا يرضيك ياسيد .

أنت فعلت هذا بوجودك المصمت الذي لا يعرف إلا لونا واحداً من الحقيقة ، تلك الحقيقة التي تعرفها ، ولا تعرف كم هي قاصرة عاجزة مقيتة ، وأنت تريد أن تدفعها في حلوقنا دفعاً . يا ولدي أنت صغير ، وما تعرفه صغير ، وليس فيما تعرفه إلا العجز والقصور ، ولكنك عارم القوة ، ونحن عجزة مقيدون ، شبائك يلفحننا بناره ، وأقدام جنودك في ظهورنا ، وسيط زبانتك فوق صدورنا ، والنور البهر في عيوننا ، وأنت جاهل .

يا ولدي أنت جاهل . وتصيح .

- أخبرني .

وأخبرك أنه حين يغفل الوجود من المعنى والغاية ، حين ينصرف الوجود إلى عبث لا معنى له ، حيث يسود السوط والرجب وأنشودة الخناقين ، يجبن نعم ياسيد . نحن فنحن ناس من الناس ، نحن ونحنلر ، وتسعد وتلحق شفتيك ونمر بيدك على شاربك الزغب . فنحن نحن ونحنلر ، ونصيح عناك مرتجفة نشبت بالخواط بسبقان رفيعة بالية لا تصلح ولا تقاوم ولا تصمد . يا لصيحة انتصارك ومجداك .

نعم ياسيد . نحن عند أول هبة ريح ، نهار وتنشقق ونتصدع . ويصبح كل وجودنا المبت والضباع . ولا يصبح في الوجود كله إلا أنت ، ورائحة العطر الفواح من قميصك ، وأنت تصرخ ، فإذا السوط على ظهورنا ، وتبتسم وتتذكر ليشك بالأمس مع ابنة واحد منا . ثم تصرخ ، فإذا الأحذية المصمطة فوق ظهورنا ، وتبتسم وتتذكر ليلة بالأمس مع زوجة واحد منا . ثم تصرخ ، فإذا الأصابع في عيوننا ، وإذا كل شيء أسود ، وكل ممار ، وإذا نحن نصرخ ، ونصرخ ونصرخ . وتصيح .

- أخبرني .

وأخبرك . وهل أملك إلا أن أخبرك .

سأخبرك يا فتى . أنني منذ سبعة آلاف سنة رفعت حجر الأهرام فوق كاهل ومضيت ، ومزق السوط ظهري فتعثرت ، ولكني تحاملت ومضيت . ثم وضعت سائلاً في مكانه عند حافة الهرم ، حجر فوق حجر ، وبني الهرم ، وبنى السوط فوق ظهري ولا أصبرخ ، وإنما أمضى في استسلام ، أرفع حجراً جديداً . ثم أرفع حجراً جديداً .. أبني الهرم . نعم سأخبرك . وهل أملك إلا أن أخبرك .

سأخبرك يا فتى . أنني حين سافرت وحسين وعبد الخالق وعتريس ، وعز الناس ، بالسياط إلى حافة القناة ، مضيتا نحفر في صمت ، نرفع ما نحفر من أتربة فوق المكائيل ، وتسوخ أقدامنا في الرمل ، وتذهب إلى الحافة ، تلقى الشراب ونعود من جديد ، ويمتد السوط ليدينا الأكتاف والظهور ويقول عز الناس ..

- الصبر يا ولاد ..

ويقول عتريس :

- الرجال للمعنة يا ولاد ..

ويقول عبد الخالق :

- الله عل المفترى يا ولاد ..

ويقول حسين :

- قل هو الله أحد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ، ولم يكن له كفوا أحد . وتهال السياط ، وترفع الفتوس ، وتهال السياط وننحدر بالفتوس إلى الأرض ، ثم تهال السياط لنرفع المكاتل مليئة بالرمل والماء والطين والعرق والدم .. وحفرت القننة ..

وعدا من غير عتريس ولا عبد الخالق ولا حسين ، وصرخت أم الخير ، وبائعة ، وست أبوها .. وارتفع الصوت .. وطأطأنا الرؤوس وكأننا نحن من أجرم في حق النساء والأولاد حين عدنا دون الرجال الذين أكلتهم السياط والشمس والرمال ، والدخان المنبت من غلايين الإفرنج ، وأرجليات الحاكم التركي السمين ..

وأنت تقضى ليلك بين بكائنا وعويلنا بلا عمل ، فترفع سماعة التليفون لتسل نفسك بحديث طويل مع بنت حلوة ، تظن أنك الغد وأنت الحياة ، وأن صدرك يفتح الأفق ، وأن نظراتك العاتية تاكل الحياة .. وهي لا تعرف أن صدرك اتسخ لأنه صدر جبان خائف ، وأن نظراتك وجلة لأنها تخاف سؤال الرؤساء عن نتيجة ما فعلت في قهر وجود الرجال .. هي لا تعرف ، فهي طفلة لم تعرف الحياة ، ولم تعرف أنك لا تجيد إلا لعق كمبوب أحذية النساء .. ياتلمسك حين تكتشف أنك تبحث عن كعب حذائها لتلمعه ..

يا صبيد أنت تريد وتصرخ وتلعن وتقول :

- أعبرنى ..

أخبرك يا صبيد .. أخبرك ، وسأخبرك ..

كنت طفلاً تلبس السروال القصير ، وأمك تمسح لك أنفك المبلول دوماً ، ويقول لك حين تريد أن تبول ، أرفع اصبعك وأطلب من الأهله ان تصحبك إلى الدورة .. نعم

كنت طفلاً تخاف مواء القطعة ، وتخشى نظرات عجوزة صبي الكراه ، وهو يكاد يلهك ، ويلتهم سروراك القصير المثلث بفخذيك السميتين ، وتجري خوفاً من هينيه ، ومن يده الممتدة دائماً لقرص عجزيك ، فهتز وجودك كله بالرغبة المشتعلة في أصابعه ..

وكنا نسير في طابور طويل ، ونحمل الأسمت ونصعب الحراسة ، وأولاد مرد ، خرجوا من الجامعة منذ حين قصير ، يرشدوننا أين نضع الأسمت ، وأين نعيد الحديد الطويل ، ثم أين نصنعه لكي تكمل القواعد وجودها .. وفجأة انطلقت القنابل والقاذفات ، وهبت الرياح الصائتات ، وأكلت الرمال السافيات كل ما فيها من شجاعة وبقاء وإصرار ، ومضى الزمن ونحن نبني قواعد الصواريخ ، والرمال تأكلنا بعض حين ، وقذائف الغدر تأكلنا كل حين .. من منا كان يعرف أن المهندس خان وأن قواعد البناء في يد الأعداء ، وأنا نصل النار والمتفجرات والموت بالمشرات ، لأن كلبا هو سيك يريد أن يبنى مالا ويجدا ، وأنه فوق الكل السيد والمعلم ، وأنا ينيى أن نموت ..

ولم تلطم خضرة ولا أم الخير ، ولا وطنية وإنما قالت باكية ..

- حبنا الله ونعم الوكيل ..

وخرج الراديو يقول : هو هام الاستنزاف ، والصمود ..

ويكي رجل عند القمة وانهار ، وضحك رجل عند السفح وأخذ يصعد فوق الدماء المبلولة المراقبة بلا ثمن .. وتصرخ ..

- يا كلب تتجراً على الأسباد ؟

وأسيادك ياميد القواد ، والخفار ، وياتع المخدرات ، والمتاجرات في السوز والدواجن ، والمتحكر للعلف والبهائم ، والمتحكم في دنيا السجائر .. والمختبىء وراء تجار البيض ، وضباع سمك البحيرة حتى لا يصل ولا يباع ولا يذكل ..

وصاح عنيفاً صاح ...

- قل ولا تتحليل ..

ثم ضربني بحذائه ، وصغق بيده الثقيلة ، وأدبرت عيني لأراه ، وجاءت لكزة فمزقت حشائي .. وقال ؟

- أخبرني ..

صرخت وسط المذاب ووسط الصفعات قاتلا ..

- سأخبرك .. نعم أخبرك ياسيد ..

يوم خرجنا كالسيل الهرم ، كالنهر المتدفق نخوض النار والصواريخ ، وقنابل الطائرات ونندفع ، نعم نندفع إلى فوهات المدافع نسدها بصدورنا ، إلى الدبابات نزمها بأجسادنا الحية ، إلى الخنادق نخترقها بقلوبنا ، وعبرنا ووبرنا وأكلنا الحديد والنار والرصاص ... ومتنا ، وكنت يا سيد على مكتبك هذا تتابع صبية الجامعة ، أين كانوا وكيف كانوا ، وماذا قالوا و... وكيف قالوا ...

وكنت يا سيد على مكتبك هذا .. تتسمع حل أحاديث الرجال مع النساء ، وأحاديث النساء مع الرجال ، وتبني هرما من التقارير والحكايات .. وورغم أننا متنا وعبرنا ، وصغرنا ، ومتنا ، إلا أنك كنت في مكانك تمحلا الصفحات حول من منا أكل البرسيم ، ومن منا كان يأكل الفول ، ومن منا كان يعيش على المكتب .. وكمن نوحا قرأ من الكتب .. وتصيح :

- يا كلب أصمت ، أو أضع حدائي كله في فمك ..

وأصمت ، فقد وضعت وجودي كله في فم المدفع .. ولكنك الآن تجلس على المكتب وتصيح ، وأنا أنسى الدخان والنار ومزق الأجساد المتطايرة ، كل شيء ضاع إلا أنت ، فأنت في مكتبك هذا المتصن ، يا تمس عبد الباري الذي مزقت قميصه الهوائي رصاصة ، فمضى يتف بين الدماء المتدفقة من رقبته ، والهواء المتبقي بفتحة فمه ، ويقول ..

- نجيا مصر ..

يا تمسه .. ماتت ونسيت .. أنت أن تستدعيه في مكتبك .. لتسأله ماذا يعني بمصر ، وما هو مصر ومن هي مصر ؟

وأنت الحكم .. يامن لم تكمل دراستك الثانوية إلا بصموية ، أنت أنت من تسأل عن معنى مصر ، وما هي

مصر .. ومن هي لك مصر ياسيد .. وتصرخ ، وتصرخ ، وتصرب الأرض بقدمك ، وحذاءك الثقيل يكاد يخترق رأسى وعقل .. وتقول ..

- أخبرني ..

وأخبرك .. وهل أملك إلا أن أخبرك ..

وضعت في متاهات المدينة ، وفي مسارب القرى والنجوع ، ولم أجد أوجد أبدا .. لم أجد أوجد .. إلا أمام الجمعيات الاستهلاكية أقف في الطابور على أحصل على علبه سجائر أو نصف كيلو لحم ، أو بارقة أصل في عشرة أمتار من الكسور .. ضعت ياسيد .. نعم ضعت ؟ أمي تقول لا بد أن تقف في الطابور ، والزوجة تقول/ طابور القراخ طويل ، وأقف ، وأقف ، ولا أستطيع إلا أن أقف .. وفي الليل أكل ماء لزجا به مزق من لحم ، لا أعرف له طعما .. وتقول زوجتي هذا لحم الجمعية الجمد ، أحد الله أننا حصلنا عليه ، غيرنا لم يستطع ، فكل وأسكت وأكل وأسكت ياسيد ..

قالت أمي .. أعطينا جزار الجمعية ما فيه القسمة .. وقالت زوجتي .. كان ينظر إلى في الطابور ، وفي عينيه لغة أفهمها ، وحين وصلت إليه .. فضلك على كل من في الطابور وأعطاني هذه القطعة من اللحم الجهد .. وأكل ، وأغص ، وأسكت ..

وتصرخ أنت في حضنائك :

- أخبرني ، وإلا ذبحتك .. فأنت تريد قتل أنا .. وأنا أريد ذبحك أنت ، فلما أن تقول وإسا أذبحك ، وقلت ..

- أخبرك ياسيد .. وأذبحني ياسيد .. فليس لئلا ثمن .. أذبحني وقل من هنا وعبر ..

فلذلك الأمر أن تضرب كل من يمر حولك ويعبر ، أعطوك الأمر ..

فأنت يارولد الشرطي والنائب والقاضي والجلاد .. فقط كل من مر بك اضربه .. واقتله ولا حرج ..

- لا تصرخ في أبدا .. أخبرني ..

- سأخبرك ..

الأولاد اختبأوا في المقابر والجبال . والرجال اختبأوا في
البلاد البعيدة ، وفي صمت دائم خيف . . . وتطايهر
الكلمات ، لا الأولاد استراحوا ، ولا الرجال عادوا . .
وكل شيء مصمت رهيب . .
وصمت في عف وقسوة :

- كل الناس في قبضتي في السجن ، مسلحي
وملعي ، والناس عبيد رحقي ، أخبرني أو أدمرك . .
وقلت لك . .
- بل سأخبرك . .

وقلت في عف الصولجان والسطوة . .

- لا بد أن أخبرني وإلا أدمرك كل المواقع في يدي
الآن ، وإن لم تخبرني مزقتك فأنت وكل شيء ضلّي ، ولن
أتردد في أن أقتلك ، أمزك ، فقط أخبرني ، فورا ، لا بد
أن تخبرني في الحال . .

وهل أملك شيئا ، لا بد أن أخبرك . . في خوفك
المذعور ، ولا بد أن أخبرك ، في رصاصاتك تصيب من
هم معك لا بد أن أخبرك ، في عنقك هذا لا بد أن
أخبرك ، فأنت الآن تخاف وتخشى ، وحين يصيبك
الرمح فأنت تضرب في كل اتجاه ، حتى أنت لا تعرف من
تضرب ، ولماذا . . ولكنك خائف ، وأنا أحس خوفك في
صوتك ، في صراخك ، في توتر عضلات ذراعك
المفتول ، في هذه الشعرات المتفجرة في صدرك ، في أنك
برغم كل المطور . . تظهر براحة الموت تحيطك . .
سأخبرك . .

نعم ياسيد سأخبرك . . إنني رغم كل شيء
سأقتلك . . فأنت لم تدع لأمي طريقا إلا أن أقتلك . . .
- وأخبرك . . إنني في وسط أمتك أقتلك ، أنت
ياسيد تحدث رجولي حبر السنين منذ سيط خوفو
ومفرغ ، ومنذ شق القنطرة وتحدي أسطول الحلفاء في
نفارين ، ومنذ صرخات الشباب في شوارع القاهرة في
وجود سعد زغلول والنحاس ، ومنذ أمل العهد في ثورة
عبد الناصر ، وضياح كل شيء عند هزيمة مايو . . منذ
ساعتها أحرف أنا سأقتلك يا عفن الأمم ؟ وسخرية
اليوم . . سأقتلك . . وأرد رصاصك إليك . .
وأخبرك . .

- وأحب مصير ياسيد . . وهي التي تقتلك . .
وسأخبرك . .

إنك زائل ، ضعيف ، وإن حين أبحت عنك لن
أجلك ، فأنت اسم ضائع وسط السجلات والأضابير ،
وقبل لي إنك أصبحت على المعاش .

أخبرك . . ولكن من يسمع . . من يعرف أنني حين
أخبرك أقتلك . .
سأخبرك . .

نعم سأخبرك ، حتى وأنتم تحيطون ذراعي بأيديكم
الصلبة المدرية ، وتلصقونها بجنبي حيث يبتز قلبي في
رجب الخوف .
ووجل النعاسة . .
سأخبرك . .

القاهرة : فاروق خورشيد

زليخة أبوريشة | الأمة تفتح الباب

من المراتب اللامعة مثل عيون القطط في حزمة هذه الغرفة
الفسقية .

- يا هبة !

سمعت نداءً شاحياً . . . هي (ماما) تناديني لا
باس . . . لانتعم بلمس هذا القماش اللامع . . . ومدت
كفها بتوق إلى مرتبة لا يتجاوز ارتفاعها طولها كثيراً .
فأصعبها للملمس فغررت كفها في باطن الفرشة ، وأغلقت
تكرور ذلك حتى أختت بجبل الفراش يتحرك . . .
وعندما علا صوت أمها للمرة الرابعة تناديا ، كان الجبل
يؤوي ويتكؤم قريباً جداً منها ، ويوشك أن يشعرها ويدفئها
تحته . وعندئذ فقط تنهت إلى أنها وقعت في خطأ جسيم ،
إذ دخلت المخزن . فتسلقت التل الصغير يدهو ،
وتحدثت على أهل فرشة فيه خفية وجهها نحو الحائط ، وقد
أصمت أذنيها عن سماع ذلك النداء للملاح الذي سرعان
ما تحول إلى صوت ملهوع ، يبحث في كل ركن من أركان
البيت

سمعت صرير الباب الحديدي ، فارتفع في صدرها
نحو حلقها وصحبها بخار خائن . . . الآن مستأين سوق

إنما أساق إلى فراش المواجه سوق الإمام . .

قالت ذلك في نفسها وضحكت بمزلة . . سوق
الإمام !! وتذكرت دانتو وهو ينادي بياتريس : «إنما
الشوق حركني فبحث إليك» فقالت له : وماذا ضحك لو
قلت «حرقني» ؟؟

صحت من لحظة أوشك فيها هدبها أن ينفق تداعت
فيها أحلام بعيدة جداً . وانزلت إلى حافة الواقع فقابلته
بتوتر . هأنذا اليوم أمة بين الإمام .

تذكرت جذبتها السيدة ، متربة في صدر (منزولها)
وتحت خفها تمتد سجادة عجمية فاخرة ، واسرة تغطي
رأسها بنقاب أبيض سابغ قد نكتت أسامها ، ووضعت
على صدرها كنيها كمن في صلاة . . . تسامت الطفلة
في نفسها : لم يفعلون ذلك أمام جدتي ؟؟ وتسللت إلى
الغرفة المحظورة على الصغار العائلين ، وهناك غرقت بين
أكداس المراتب الفاخرة . . . ثريات كريستال لامعة ،
وعجائب خزفية موضوعة في الركن ، وحشيات غميلة
مقبضة ، ومدفأة حديدية غريبة الشكل ، وخزان مصطف
مكسور الساق ، وطاقوس وثيرة مرتبة فوق بعضها ، وقمر

التعاجل ... ضحكت هذه المرة بمرارة لأنها قدرت أن تصصح العبارة فلا تقع في تشبيه نفسها بنفسها ، فقد كانت ستقول بسوق الإمام .. وتذكرت دروس القرآن فلذغتها ذكري أخرى يوم أرسلها أبوها وأخاها الأكبر في الحى المجاور ليدرسا العربية عليه . قال لعلم الدين البقاعي العجوز وهو يوصيه على مسامعها :

- سلم على الشيخ ، وقل له هذان ولدا الأمين ، يعهد بهما إليك مثلاً فعل جده من قبل عندك ... فلا تميز بين يونس وهبة في شيء .

سارت الأقدام الصغيرة على بلاط الحى . وسمعت قرع عصا عمى علم الدين وهو يتوكأ عليها ويصمهم : وترسل ابتك إلى الشيخ ... حر ... لكن أن تعامل معاملة أخيهما فذلك شيء لا أفهمه .

- ماذا نقول يا عمى علم الدين ؟؟

- لا شيء أيها المدلل ... !



انقضت من عينيها جمعة كبيرة بحجم العالم . لمسحتها كفها المشقق ، ونشفت الدموع الأخرى . وقامت مسرعة إلى فراشها تنفس فيه ، قبل أن تسمع الباب الحديدى الذى فتح ، قد أخلق وأحكم وتأنج

- أين أنت ؟؟

علا صوته الغاضب ...

وعندما رأت نفسها مرتفعة فوق بضعة مرتبات والظلمة حولها مخملية ذعبت في إغفاءة ناعمة ، مثل هذا الأطلس اللذيذ البرودة ...

- يا هبة ...

ارتفع الذعر أكثر واتضحت نبراته وخفق أهل البيت بين الحجرات ، واضطربت الأحذية والقباب والأخفاف على رخام القاعة الكبيرة

- هبة ... هبة ... هبة !!

ولم يعثروا على إلا بعد أن سألوا عن الجيران ، وأرسلوا من يطلبني في الحارة ، وفي بيت عمى الكبرى ... فقد دخلت (حريفة) إلى بيت الحزين نعمة مصابيح الكاز قبل المغيب ، وعندما رأت المراتب أرضاً شهقت ، ثم ما لبثت أن انحلت تحاول ترتيبها وعندما حلت الأولى ، ونامت بما لصوى ، رأت الأروام الأربعة مكدمة ناعمة بنومة واحدة مثل ربيع بحرئى ...

- يا حبيبي .

صمت على وانتشلتني . يا حفرته ... يا ذات الحيل والدهاليز ...



- أين أنت ... ؟

وتنكورت في فراشها ، وأغلقت عينيها ، تؤمها أنها في حلم .

تجشأ ، وفتح باب الغرفة ، وأضاء النور ، وأخذ يخلع ملاپسه ، فتح الخزانة ، وعبث فيها قليلاً .. فرفعت الغلة والأوراق .. أقفل بالمفتاح ، ووضع في مكان ما لم تستطع تمييزه ..

- قومي ... أحضري لي العشاء ..

شد الحفاف من فوق رأسها ، فظهر ساعدها معقوداً فوق أذنيها وعينيها : «حقى لا أسمع ولا أدرى» ، قالت في نفسها .

- هيا ، قومي ... إننى جائع .. ماذا لديك للعشاء ؟؟

نظرت من تحت ذراعها إليه ، فلم ترغير قدميه ، وهو يرتدى منامته ..

- لا تتظاهري بالنوم .. أعرفك جيداً .

شدتها من ذراعها فازدردت ريقها ، وقفزت :

- ماذا تريد ؟ أربعتي ... ماذا تريد ؟؟

- العشاء ... يا غزالى المرجاء ...

وضحك للسجعة ... وبرغم إلام الوخزة تذكرت
دروس القرآن ... يا الله ... كم كان ذلك شديدا .
هبت ربح بحر ، وحديقة ليون مزهرة ، وباسمينة جذبتها
التسلقة حتى شتاتها العالي .

وجرت نفسها بفتور إلى المطبخ فبعضها . وضمت صحن
اللبننة فمد كفه إلى كتفها ... وضمت صحن السلطة
فتقدم إلى صدرها ، وضمت صحن الزيتون فتمزجها في
خصرها ، فانتفضت فجأة ، وحذت بنظرة غاضبة ..

- تعالى ... ألا تعرفين ما أريد ؟

مدت يدها إلى صندوق الخبز فأخرجت منه اثنين ،
فلحظ ذلك وقال ضاحكا :

- اجعليها أربعة ... حتى من الدنيا أربع !

حملت الصينية إلى الصالة .. ووضعتها فوق منضدة
قصيرة القوائم ، وسارت متعاسة إلى غرفتها .

- (لا) ياروحى - قال سائرا - ليس الآن ...
تستظنين هنا .. وقالت في نفسها : نعم تنتظر الآتية
سيدها ، حتى يشبع ويتجشأ ويكرع كوب الماء مع ملقة
العسل ... ويأتى إلى فيمزقنى نصفين ، ثم يسقط في
غيطلة ..

جلست على مقعد بعيد . وقد ضمت كتفيها على
حضنها ، ووضعت تحت عينيها المستقرتين صورة أبيها ،
فتذكرت عبادته الدمشقية المقصبة ، وإطرافته فوق كتابه
قرب نافذة شرقية كان نور الصباح ينبعث منها متدفقا .

أخذت تحقّق في لون عيني . رأت زرقة متماوجة مع
أخضر عسل ، ويقايا عقيق من جبال الحجاز . وتذكرت
أن ليد أبيها سحرا خاصا ، فوضعتها تحت ناظرها تتأمل
مساماتها وعروقها وتعدّ النمشات المثورة على ظاهرها ،
وتأمل الأصابع الطويلة الناصعة البياض . الأصابع التي
لا تشقق ، ولا تتحول ، ولا تنتفخ ، ولا يمتريها غير حال
الكمال الأكمل .

فكرت في نفسها : أكمل رجل على وجه الأرض هو
أبوها ، فضبت بدنة أخرى ، ولكنها حارة حنون

مشتاقة . تدقّ معها حين صامت مشروب معنوه ...
فارتفع تشيجها ..

قطع مضغه الصائت :

- ما بك ؟

لم تجب ... وسارعت إلى وجهها تمسحه بطرف
كفها ، والتصّت متديلا حولها فلم تجد ، فاسترسلت في
إجهاش مرتفع .

- ما بك ؟

- لا شيء ... تذكرت أبي ...

- تذكرين الأموات وأنا أكل ... سدّ الله شهيتك !

وقلّت بقطعة الخبز ، ودفع الصينية أمامه ، وقام إليها
وأمسكها من ذراعها :

- قومي !

نظرت نحوه بابتهاال .

- ليس الآن ...

- قلّت لك قومي ...

- أرجوك ... ليس الآن ... إننى متضايقه ..

- تعالى أذهب عنك الضيق .

- أرجوك ... هذا لا يذهب عنى الضيق .. هذا
يزيده

وشدّها من ذراعها وسحبها ، فقاومته قليلا ، ثم
أغضت عينيها وأذنيها وحواسها جميعا ، وهى تفرق في
بحيرة الطين الأسن .

لم يكن الليل عليها هينا ، فقد أخذت تستجيب لندائها
المحزون كل الصور المزيّنة الغالية التى تحتفظ بها في
(البوم) ذاكرتها ... فضّبت ..

نام صوته فجأة :

- أريد أن أنام ..
- ماذا أفعل ؟؟ التفتت أنفاسها وكتمتها .
هذا البيت ؟

أحسّت بالألم في وسطها قد تحوّل إلى نار مستعرة في صدرها ، وغلى شيء في رأسها دقيقة مرّت كثيفة الأحداث ، كأنّها شهر من التأهب والاستعداد اختصرت كلّ ما تلوّفته في حياتها من حلوم وممرّ . . . ماذا ؟ هل جئت لتكون نعمة الإله للذنوب لم ارتكبها ؟ تصاعد البخار إلى أعلى طبقة في رأسها ، وأحسّت به ينفذ من أذنيها وعينيها عندما فتحتها وتجايلت لها أحاسيس الغضب مجسمة في العتمة ، فنفضت عنها الغطاء ، وعثقت في صمت الغرفة المعتم :

- أجل . . . هذا البيت لن يكون بعد الآن للهُدوء .
أجل . . . سأجعله محالاً لك أن تهدأ فيه

وقفزت من السرير ، واندفعت نحو المكتبة ، فأحضرت بضع أوراق وقلماً ، وعادت إلى سريرها ، وأضادت المصباح واستندت إلى ظهر السرير تكتب . . . وقال وهو يضرب كفّاً بكف :

- لا حول الله . . . أكيد جُنيبت . . . أكيد جُنت

أمّا هبة . . . فلم تسمع . . . كانت قد فتحت بوابة الحلم والغضب . . . ودخلت عالماً فيحياً تتجول في صوره ، وإيقاعه بحرية وانطلاق



عمّان : الأردن : زليخة أبو ريشة

تكوّرت أعوامها الاثنان والعشرون مثل سلسلة كوّنتها قبضة حديدية . كان ألم مبرّح يضغط على حنجرتها ، ويلمع في مكان آخر في جسمها . ومع ذلك لم تجرؤ على التأوه كان سيخطف وسادته وملاءته وينطلق في اتجاه غرفة الجلوس ليلتعد عنها ، لاعتنا اليوم الذي رآها فيه .

كان البحر هائجاً ، وكانت فرقة حذاء أخيها تذهب مع الموج فتصبح بجدها أن يلحق بها . فيضحك ويشير إلى الموجة : أهيلى الحذاء أبنتها الموجة الشقية . . . فتعيده دون أدنى تلعكؤ

ذهلت الأعوام الأربعة ، واستدارت العينان ، وانقلبت الجسد الطرقي فوق فرقة الحذاء حتى لا تسرقها الموجة ثانية فتلوّنت ثيابها بالرمل المبلل . وامتدّت كفّها تمسح عن ثوبها وهي دامعة العينين فيما تقول لأمتها ؟ ولكن جذها الساحر همس الرملات أن ينزلن عن ثوب المحبوبة ، دون أن يلوّنه . . . ففعلن .

ومدّت كفّها تمسح عن وجهها وشفتيها أثر قبلة قسرية وتغتمت : يا رب ساعدني !! وأخذت تسلسل صور وتتيقّ معالم قصيدة فاشتتت أن تكتبها الآن حتى لا يذهب بها صباح الغد ولكنه سيستيقظ وسيثور . فجأة لم ألم حاد في وسطها ، فمدّت كفّها ، وشدت بقوة ، وتأوّهت .

أحمد المديني | سونانا لشجرة الخريف

تسطع الشمس تنغمّر بالضياء يهدد عودها الطرى قبس ارتعاش ، وجذعها هو هو ، ورعش المسئلة بين الألياف ، أيها يقود وأيها يتقاد . وإذ يهبط الظلام ويبدأ رويدا ، نبحت ، معاً ، عن المساء . ونعري في المتساء .



ليس على أن أبدأ بالتذكر ، فأنا أعيش الحلول الآن ، وهي ذى الأشياء تحمل في واحدة واحدة ، وبدل أن تركض على ذاكرتي ، أو تصطفق بجسدي المتولس بشناعات الانقباض أو الاتصال ، بدلا من ذلك لا تحتاج إلا إلى قليل من الوقت ، وكثير من القدرة على بشاعة الزمن ، لتقفز رأسا إلى المفصلة إما رغبة في القيء ، أو التضمض ، أو وضع الرأس تحت وابل ماء مثلج ، كيا يتوقف نغال السنوات الثلاثين ، أو تندافع سوية نحو الحمل المتكدس ، وتبدأ في ترتيب مالا يرتب ، وتدشين الزمن المغربي .

تكون هي ، عندئذ ، وربما قبلئذ ، سيدة وسائدة . قد عصفت بالحنين ، وما ارتجت تحت عصف الريح إذ هبت مؤذنة بالشقاء ، كائنة وتكون . تكون في الطابق الخامس ، والشرفة مفتوحة عليها . ماكانت النظرة

لم يكن بيني وبينها أي حديث ، ولا اتصلت صلة قرى أو صداقة . كل مافي الأمر أن حين جثت وجدتها ، هناك ، في مكانها لا تريم . يحدث أن تلتفت شمالا أو يمينا ، ويحدث أن تمايل في مايشبه الحركة دون أن تتحرك ، ولكنها تظل هي هي : جذعها راسخ ، وفرعها في السماء (وأي سماء) ؟ . تملأ العين ، ولا تسع لها النظرة . حين يذهبون ويحيثون ، يحبون ويكرهون ، تهمز بهم المضاجع ، تنعرج الطرقات ، لا يجتث ميزانها هي ، ولو أنها . . بل لأنها في منعطف الطرقات .

حين شهقت أول الأمر ، وأنا اضع حقائبي ، وكنت من قبل قد حزمت أمتعة اللا عودة ، جاءتني مناسبة على سلسبيل نظرة والهة ، فذكرتني بالكأبات القرية والبيدة ، ثم ما لبثت أن تسلفت جسدي ، حولت عظامي وأطرافني سلاسل وسلام . حين غلب دمي اختلجت فيه . ثم حين عطشت تهاوت إلى سميما . من أين لي أن أدرك المنبع أو المصب ؟ واختلجت في دمي . وكلها طاف بخاطري أمل الخطاب وجدتها لا هي تقبل ، ولا هي تدبر . كائنة وسائكة ، وسكونة ، ولها في كل الحالات صلات . (تمعن في وصلها حين تشارف العين وتنسكب النظرة . ثم ترند بحجة تقطن أليافها إذ تراك ٧ ترى إلا أن تراها ، فيها هي دوما مفتحة العينين ، وإذ

لنطولها ، ولو أنها ، في السفح ، هناك ، وطيبة ، حتى لنكاد نجسم بشيء ، ولينخيل أن أجساما لا مرئية جاثمة عليها ، تمنعنا من الكلام - وفي كل ما مضى كانت يلقي البوح ، واستيضاح خيالات النهار ، ونحس جلدي لمسامه كيف هي مفتحة لكل ذاك الصهد . نائثة على مشارف التناقض الغامر . لم أبدا . هو البوح يلقي . إذ تسمعي توشك أن تنهض واقفة وهي واقفة . أكاد أرتد بحمل إلى الخلف . أجدني مع الحركة المتشنجة ، وقد غطت شعري إلى الجذع الممتد بعيدا مذكرا أو مذكورا ، بم ؟ كيف ؟ وله ؟ ما أفزعني قط ظلالهم الشاحبة ، ولكن عز علي أن تضع عليهما معا ، الرجفة ، أو أن أفقد حلولي . . ثم نظل بعد الماء ، ثانيا ، في العراء الأول .

تدخل في الممرات الضبابية التي يصنعها غيم الدخان ، والأنفاس المحترقة ، وما يصعد من جهنم الجسد شهوة وجنوناً . ويكون علينا أن نتلو بياناتنا الحاضرة لمزامن تنسب إلينا ، ونستعد المرة تلو المرة . للجذبة تلو الجذبة ه وأراسي وما داز عليك ويقي ، ، ونكون قد تركنا لسوانا أسرار ومفاتيح غزو العالم ، والسيطرة على الشوارع ، والمقاطعات ، وعصايب تغيير المعمور في عناوين الصحف . هي ذى الحقائق قائمة قبالي ، وأنا قائم قبالة الجدران ، والبحر ، (آه يا إيميني البحر) ، وجسدها الفارع مثل أول نخلة على مدخل مراكش . قائمة ، خارجة من قبو ، طالعة من عصف أو قيامة ، أو ربما هو زلزال يحدث ، الآن ، أولا يحدث . . . ويكون علينا بدء تفكيك المحال .

ماذا يعني هذا الحمل وهذه الحقائق ، والصناديق المكممة حولي . فهل يتحول ، يتخلص العمر ، والشهوة الحارقة على مفرق السنوات إلى مقياس واحد هو مقياس الحجم والكتلة ، الكلمات البكائية التي تزلج حلقائنا ولقوبنا ، المشخنة بهزائم سنين ، لا تعنيني ، الآن ، مطلقا . ولشد ما أمتعت في سحقها ، والانفلات منها لتظل على كل مرة ، وكأنها تشير على أن تعال ، أو لعلك سوف تؤوب إلى سريعا أيها المبطل . ومن ثم حزمت أمري على وقف السبولة ، وتجميع الذات والأشياء في الكثافة . وحين نظرت إلى الجدران ، والاسطوانات ، والأوان المنزلية ، وعيني طفل حارسه العمارة الباكيتين ، تنفست من شراشف وأغطية السرير رائحة الأجساد والأعاصير التي مرت من هنا ، أو تركتها في أحياء أخرى أمتت شاحبة . بأي القلب أن ينفرط شيء ، وتضرب قدمي ، بعنف ، على أرضية الغرفة ، ويهترآن ، أحيانا ، مثل ركزة الشيوخ أو النساء الزمهوريات ، عندنا ، في أولاد حريز ، مما قد يثير نائفة جار . فأنا يكون ، وقتها ، يركز فوق زوجته ، ويوحوحان في سبيل الاكتثار من البشرية المغرية . ثم لا يعلم أحد كيف تتلبذ جنبات الشقة ، بغرفها ، وبمرامها الضيقة : سياه في الدخان ، وتقاطع فقهقات ، أو شيج يدعي الفناء العربي يلقن من الفرغومون ، يثير الحمية في الألياف ، أو يتسلل بطيئا ، لكن دائما ومسكنا مثل حقن المورفين . وأراهم كما أراي

في موضعها ذاك ، وجاء الليل ، ولم تخاطبي ، كما لم أكف في مراقبتها ، هنا ، من موضعي بشرفة الطابق الخامس . في الأيام الأولى للقاءنا التواعد ، أحسست أننا نترامق خلسة ، وأنها ، حتى وهي في الأسفل ، توجه منها عيوننا دقيقة وقزحية في أن . لعلها كانت تسلك الجدران أو تخرج من طقس وضع يتشبا ، ولكننا لم تكف عن الترامق فيصري وأنا أقفز من التروجرى ، قافزا فوق الأرضية ، ومتقافزا عبر صدور ناهدة ، وأخرى تفرخ ، ثم ينشد إلى مصعد العمارة ، وهوب ، رأسا إلى النافذة التي تنضب بالنفس الفاتر . وترى ممشوقة ولا مبالية ، متهادية ، سكرى بأرديتها الصفر ، ثم تلك الصفرة الفاقعة التي ما أحسب أنها توجد إلا عندها ، بما تثير من جاذبية تلك التي تجعلني أغار عليها من نفسها ، أو ربما كنت أغار من الشمس والقرى إذ يتناوبان إكليل غار على خصلاتها الفوقية فيها الجدران ، هنا ، عارية إلا من دكريات آمن في كنم أنفاسها ، ووجهي الذي يأخذ له مشرات الانمكاسات الشبحية منطبا بين الحارطة ، والتدب ، ولحي غابوية لا تعرف سوى أن تكنس وتكنس . ثم حين أشارف النافذة ، وأراها هناك استدهي الخطاب ليشأ على . استنفر صمته الذي شرع يشهد على وريدي ، وإن كنت لم أبصر الدم فوعدي عم الأفاق . وفي الانتظار تقوم قياستها هي ، تتجنج وهي رابضة ، تصمت بغير هدبر ،

وأجنحة قصت ، ومشاميم كانت أعلاما وطنية على صدرى - كان على أن أشم رائحة أمي مثليا يخرج جسدى منه جسدى . بين الصحو واليقظة ليبحث عنه جسده . . . وها هي ذى الآن واقفة قريبا منى ، أو هو الوهم ، أو هي الحقيقة لصقى :

سطلعت شمسا أو أوغلت في العتمة مسالك الليل . حل الحصار . التفوا علينا ، حولنا . ولم تكن لنخش شيئا لنستتر على عشقنا ، فحتت النافذة ، لا هربا من خناجر نظراتهم ، ركزت فوق بلاط الغرفة ، فككت وثائق الذاكرة ، واهتاج بداخل صراخ كأنه آت من الأبد . صرخت مذبوحا بصوت قربانى : إني أعشقك ، أعشقك ، أعشقك .

فزعوا ، تراجعوا ، وبدأوا يقشرون الكلمات كاللفتس الحلى ، وكنا بقدر ما نقرب نبتمد ، وبقدر ما نبتمد نقرب « ويكون أنى حين اللقاء أضيئه »

*

لم أفلس إذ توزعتنى الأشواق كلها ، ولم يعنى ترحالى بين الأجنات ، ولكنى فى لحظة هجس فى دمي السؤال . وتعلمنا معا ، فى الحيرة المبيتة . قلت سأذكر المدن العربية ، وسأطلع ، بعد ، خارج الأزمة العربية . وتقول بيروت أولا بكفك شىء بعدى لتأتيك الشام . فى يقينها تستمتع بجيرة خادعة ، تستطلع الحاضر ، والزمن الماضى ملك ، بل يحتل موقع الخطوتين : واحدة فى الرجوع ، وثانية فى التراجع . من يملك الزمن للمستحيل ، كدت أقول : قالت : ها قد نلت مبتغاك من الشام . اختفت الغابات التى حلمت بها أو لعلنى ارتدبتها بين الزمنين ، وتراجعت دمشق كما الرباط ، سراب . لحظة ، خطوة ، انفتحت أبواب الميكل ، نظرة ، فى الاختلاس أنت تلقى بعمرى . يلتقى الكوكبان ، يسطمان ، تسطع النجمة وحدها بهى تسطع ، أه ما أجمله الكوكب حين نور ، لكنه ما لبث أن اختفى . ولقد رأيتهما أو شبه لى . لقد رأيتهما . النظرة تلو النظرة . لم يكونا للتوازى ، فهذا الاحتراق إذ يحضل به الطابق الخامس عجة افتراق - وكن جيالات ، وكن تافهات ، ولكنى كنت أخترق المساء بأحلامى . ثم إليك أنت التى فى البعيد تسرت على شهقاتى ، ولم يأتنى فى الأخير سوى بلل البكاء - هل

بغضون الطرف إذ تتوهج فى أبصارهم . وحين يالغ الجميع الصمت ، ويستكنون إلى العادة والوقوف فى الطابور من أجل الخبز ، أو السجارة اليومية ، أو دفع أقساط الضمان الاجتماعى ، تبدأ هى فى الدمدمة ، دمدمة ، دمدمة . . . يفزعون من نومهم ، ويفزعون خلف أعطيتهم ، وعند اصطفاق أعضائهم الجنسية ، يأخذهم الخوف والفضول ليطلوا مبتعدين ، فتكون هى مكانها لا تريم ، متهادية ، مسترخية فى أردبتها الصفر ، فيما الظل الليل حولها مفروش بالدمدمة .

هل أقول لها إن الأيام تكالبت علينا فأفردتنا قصيين ، أم أقول لها إن صمتك المعجز ، وشموخلك هناك ، لن يصمد إلا بصمود دودخى بك ، ويكون علينا ، بعد مظهر التفتيح ، أن نسعى معا ، نحو محالنا .

*

وجلسنا ، نحن نجلس ، ونستدعى حديث الطقس ، ونقول : إن الشمس ساطعة اليوم فى ياريس على غير العادة . وكان على أن أكل من فاكهة احتياجى ، وتلتمظ بين شفتى بقية سكرة البرصة - ها إن الشمس صاحبة اليوم ، والجو صحو ، وعلينا أن نظل محفطين بكل الصحو ، حتى ولو قعدوا هناك بين المكاتب ، وخلف الكونتوار ، وعلى أصداء فرقة المترو يحكون عن متع العطل الفائتة . وهن ، هن إذ يكففن عن تأبط أحزمة الكلاب السامية . . يخرقن ضوؤها ، فترتمش المسافة بينى وبين الوطن المنقاد ، لا أكاد أستجمع صحوى ، فأهبط فى قرار عميق ، أو لعلنى صاعد للتو من جذبا ، وأسأل ماذا يكون ؟ وعلى حينئذ ، وكلتذ ، أن أواجه من جديد طرقات الكلاب !

منذ البداية ، وعلى هاجس رحلة المملكة العربية ، طامنت نفسى بأن أترك لعالم الأشياء أن يطرُق خطوط منذ الآن ، وكفى لمانا خلف هذا العالم السائب . اعتصرت ما تبقى من اعضائى ، وهنت ، تلبتت بأسمت الزمن الذى فات يخرقنى . ولم أكن أعول نحو أى لحظة على الانتظار لما يسحق بقية العمر . وكان على ، وأنا أستجمع اللحظة والجوهر والهالة وبعدا عن تهافت الرعشات الخفيفة ، العابرة ، وما إلى ذلك من سعى فى البلاد ،

الفرعاء ، بصفرتها الفاقعة ، وزهوها المتشى ،
تتكأب . ويانتماهى فيها لا أكف عن البحث عنها ، هل
هذبتها الشوارع ، أم ذويتها المحاليل ، أم هو الطقس ،
الطقس ؟

لحظة ، لحظة . موتا ، موتا . هو ذا وضع اسمه
التلاشى . العيون تنطفئ فيها الرغبة ، والجدران تتأمل
بفيض في الحقائق المرحلة ، بينا الجسد واقف قبالة روع
غير مفهوم . يريد أن يقتنص زمنا ين ما فات وما هوأت ،
ولا يريد أن يصدق أنها ، في موضعها ذلك ، تقف ، وفي
موضعها ، هنا ، كيف يبدأ ، وأنها ، معا ويتوقيت متواز
يعريان - الأوراق الصفر تتساقط ، الآن ، هل امتداد كل
الأصطفة والحدائق ، وتثمر أرضا كالخة ، واللحم الحار
يهرب منه دمه ، ودعى متحفز ليندلف في المسافة القادمة .

نحري معا ويبنى وبينها وبيننا جميعا ، والبدء في الأرض
الجديدة ، الاهتزاز في الطابق الخامس ، ونحت الأرض
التي تسوخ فيها جذعها ، والظل الذي ذبلت به أوراقه
يسمع وجيب المعلمة ، دملعة . ويكون أن شجرة
الحريف لا تقف . فها نحن نهرع لبعضينا ، بعد أن نحري
تقما ولا نقف ، والجسد الواحد تمتد في المستقبل القائل .

يكون أنا خرجنا معنا بعد أن دفعنا الجدران ، وغلغلنا
عمد الأسمنت المسلح ، وحلقنا مرفرفين فضاء في شارع
أراخو . طارت في جسدي ، مشيت في جسدها ، هي
نفسها الصفرة الباذخة ، ولكن فاكهة الاجتياح ضمرت
هذه المرة ، والأوراق ، والأعضاء وقد تناثرت . طفقنا
نبحث عن عيون تطل علينا من تحتها وتختفي في الذبول .
وصعدا ، صعدا معاد الشارع أراخو ذات الطعم ، ها
نحن نمبره ولا نفهم ، ونحن نكون قد وصلنا مساحة
« دونفير ووشرو » نجد الخطوط قد تباطأ فيها ، والسعى
ارتج ، والعيون وافئة وتحلق في المحال العظيم !

المغرب : أحمد المنفى

تسترجعني بيروت ؟ المدن كلها تحتمى بالذكريات القريبة
أو البعيدة . ونحن ضُمنا فراش مدحت يدا عرجة بصهد ما
فات . تراجع الوطن العربي المزعوم . هل حملت بالوقت
الجسدي أم افترشت إلى طريقك خسائر السنوات التي
انسحقت بين أضلعها . أنت ما كذبت البصر ، فاللحم
الحار ملء القبضة . ولكنها ، وهي واقفة ، مسترخية ،
غائبة ، أم لعلك إذ تغمغمان في الغابة المنسدلة إلما
توغلان في احتراق الوهم ، وتصيد رجع الذكرى لقاء
عناق المستحيل . أيكما الوهم ؟ أيكما تقيض الحقيقة ؟ وإذ
لا يعنى السؤال شيئا يكون أنكما من نسل الحائبة ، يكون
أنكما تجدان في المحال !

•

الصوت لها والجسد لي ، ثم نستعير بعضينا مادما قد
دخلنا حساب التوقيت التبادلي ، ثم تبادل بإشارات
تلاقح الصمت على حك الوحلة القاضمة . ونحس حين
نخرج إلى الشوارع ، ونفطس أنفينا على الواجهات
المغربية ، ثم نخرخر ببعض الكلمات : صباح الخير ،
مساء الخير ، عفا ، أرجوك ، لا تهتم ، كل شيء على
سأيرام ، وإنه يرد يفترس . أوه ، ما أعذب الشمس
اليوم . أوه الطقس ، الطقس . حين نفعل ذلك نكون قد
تعمدنا الانغماس في تآكل يومى مع ما حولنا ، مادام هذا
الصبيح المتضخم لا يدفع سوى نحو مزيد من
الاستهلاك ، ونحو اشتعال الرغبة المضادة .

... . ونتمب ، إذن ، نتعب ، ولسوف تهوى
أقدامنا ، وتسوخ قليلا ، قليلا بين مسافة هي البدء ،
وأخرى أول الطريق ، ويكون الألف الأول قد تراجع قبل
أن يستقر في مساحة الضياء . ويكون أن الظل حولها قد
أجهش . فها عودها يضم ، وشمونها يكبو فيها القامة

ديزي الأمير | على لائحة الانتظار

تطلعت إلى واجهات المخازن ، لم يعد يستهويها شيء . لم يعد الجديد جديدا . الانتظار سيقتل الحس بالدهشة والفرح . طالما قالت إن السفر زمن يلغى الماضي والمستقبل ، ولكنها أحست الآن بثقل الحاضر .

فكرت بالبيت ، الماضي الذي خلفته وراءها ، حينها إليه زاد فمعي بأن المستقبل لنعود إليه ؟

تسكمت . . وتسكمت ولم تستطع أن تخطط للغد . قد يكون هو نهاية السفرة وقد لا يكون .

لم تدرك أين وصلت في تسكمتها ، فالمنطقة الآن سكنية ، بيوتها مضادة كلها ، أو بعضها ، والآخر معتم .

ماذا يفعل ساكنو هذه البيوت ؟ يستمدون لسهرة ؟ يستقبلون ضيوفا ؟ فرحين ؟ متعين ؟ ماذا يجري داخل هذه البيوت ؟ مناقشات ؟ شجار ؟ حوار ؟ صاحب أو هادي ؟

الوقت خريف ، والنوافذ بعضها مغلق ، وستائر مسدلة ، وكل بيت عالم قائم بذاته . هل فيه من يتظر ؟

يتظر مقعدا على طائرة أم يتظر أمرا أهم ؟

ما الأهم الآن ؟ في نظرها تأمين السفر هو الأهم ،

كانت تظن أن المقاعد في الطائرة متوفرة ساعة تشاء ، وحينها ذهبت إلى مكتب الحجز ، أخبرها المسئول انه سيضع اسمها على لائحة الانتظار !

أجازتها أو شكت على الانتهاء ، زارت المدينة ورأت المعالم السياحية فيها ، واشتاشت للبيت . الفندق مريح لأيام . ثم يعاودنا الحنين إلى غرفتنا الخاصة ، فراشنا الخاص ، متطلباتنا اليومية المعروفة مكانها ولكن . . . ما فائدة الحديث للنفس ؟

وراءها صف من الناس يتظر دوره للتحدث إلى مسئول الحجز ، فليس الآن وقت الحنين . كان يتطلع إليها منتظرا جوابا ، وليس أمامها خيار غير الموافقة . أخذت بطاقة السفر وغادرت المكتب ، حقائبها مرتبة وإذا لم تجد مكانا في اليوم التالي فأين تذهب وهي الغريبة ؟ ستبقى أربعة وعشرين ساعة تتظر ، ثم تذهب إلى المطار بأقفاها متمنية أن يتخلف مسافر لتأخذ محله .

وإذا لم يتخلف أحد ، إلى متى ستبقى تنتظر ؟ وإذا انتهى ما لديها من مال فكيف تتصرف . . . كيف ؟ وعملها هناك ، هل يقلبون علما بأنها كانت على لائحة الانتظار ؟

ولكن سكان هاته البيوت ماذا ينتظرون ؟

كانت قد اجتمعت إلى مكان جديد لا تعرفه . في حقيقتها بطاقة باسم الفندق وموقعه . ازدادت الظلمة ، واضيئت كل أنوار الشارع . كيف تعود ؟ لا تدري أي اتجاه أوصلها هنا .

وقفت تنتظر سيارة أجرة ، ولم تمر السيارة ، بل وقف باص كبير . لم تكن تدري أي رقم يجب أن يجعل ليوصلها إلى منطقة الفندق . سألت الجاني عن اتجاهه . فأجاب بأنه يمر بمنطقة قرب الفندق . صعدت إليه . عدد ركابه ليس كثيرا .

صعد بعض آخر ، ونزل آخرون . الكل يعرف المحطة التي يريد ، وهي وحدها لا تدري إلى متى سيطول انتظارها ، تنطلع إلى الجاني ليدها متى تنزل . بقيت حينها مسرّتين على شفّتيه ، وكلما لفظ اسم منطقة أشار إليها أن تنتظر بعد .

وأخيرا أخبرها أن تستعد للهبوط في المحطة التالية ، فقامت ، ووقفت قرب الباب تنتظر .

نزلت ، نطلعت حولها فلم تكتشف معالم الطريق . نظرت رؤية أحد تسأله فلم تجده . مشّت لا تدري أين الاتجاه الصحيح .

رأت سيارة تقف وشخصين ينزلان منها ، وقبل دخولها البيت ، وصلت إليها ركضا ، فلما أحدهما على طريق واضح إلى الفندق . سارت تنتظر رؤية اسم الفندق ، لم .. ثم وفجأة أطلت على الساحة التي تعرف ، ولمع الاسم مكتوبا بالصاييح والحديقة أمامه . صعد من السيارات يقف أمام الباب ، ينزل ركاب أو يصعدون . حقالب تصل ، وأخرى تتعد .

وتواصل السيارة طريقها ، ويواصل الباب الزجاجي الانفتاح والانطلاق كعادته في الانتظار .

الناس أمامها يلهيهم إلى مكتب الاستعلامات يأخذون مفاتيحهم ، ويسألون عن خبر قد يكون في انتظارهم .

هي لا تسأل فلا أحد هنا يعرفها ، وتمت لوتجده في

الربيع المخصص لفتح غرفتها رسالة تنتظرها ، ولم تجلس في البهو حيث عدد من الناس ينتظرون .

لحق بها عامل من الفندق يناديها . يسألها عن موعد سفرها . قالت : أنا انتظر .

سأل : إلى متى ؟

ولما رأى الحيرة والأرتباك على وجهها طلب منها بلطف أن تخبره حينها تتأكد . كانت تجيب أنها إن تستطيع التأكد ، وحينها أحست أنها على وشك أن تبكي أسرع إلى المصعد . كان في نظر العامل سؤال فسرته بأنه تفهم لحالها .

تأملت التلفزيون في غرفتها صامت كমেهدا به . ليه يون ، ولطالما أتبعها زينه التواصل في البيت .

قديماً كان جُل ما مستعداً لنقلها ، حصان ، عربية ، سيارة ، والآن .. هذه الآلة اللعينة ، الطائرة المحددة مواعيدها ، ومقاعدتها ، واتجاهها ، وساعة إقلاعها ، تقف أمامها عاجزة ، ويقولون الدنيا تطورت ، تحضرت ، قدت المسافات ، لم يبق شيء بعيداً .

ومقاعد الطائرة الشاغر ، اليس بعيداً ، وانتظاره .. أطويل أم قصير ؟ ليس في غرفتها في الفندق جهاز تلفزيون ، ولا مذياع ، فهل تذهب إلى القاعة تلاحق برامج التلفزيون ، وتلاحقها أنظار الجلوس ، كأنها حية يجب سحق رأسها ؟

أمس فعلت ذلك ، وكانت نظنها الليلة الاخيرة ، لاحقت برنامج التلفزيون من أوله إلى آخره . برنامج الأطفال (1) أثار فيها حساً بالشيوخوخة . الأخبار ؟ معلومة بالفواجع الطبيعية والبشرية .

المسلسل ؟ لا تعرف ما قبله ولن تكون هنا لترى ما بعده .. فترة زمنية مبتورة عما قبلها وعما بعدها فلم شاهدتها ؟

والفيلم الهندى ، لا تزال رائحة الزيت الذى أفرق فيه المثلثون شعرهم تذكرها بالسملك المقل .

هنا يوم كامل سيقى فيه على لائحة الانتظار .

عادت إلى الصحيفة والمجلة التي قرأتها صباحاً .
عرفت الأخبار العالمية والتعليقات السياسية ، والألآن . .
ستم على جميع المواد تستمتع أو لا تستمتع ؟ يجب أن يمر
الوقت شأته أو أبت .

صفحة الإعلانات . إعلانات عن بيوت للإيجار ،
وأخرى للبيع . استعرضت مواصفات كل بيت . لاشيء
فيها يناسبها . بعضها كبير ، والآخر صغير ، وثالث لم
تجبه . . لم لم تجبه ؟

قرأت باب الوظائف الشاغرة . إنها لا تصلح أن تكون
ساقطة شاحنة ، ولا رئيس طبائخين ، أو عامل صيانة
للكهرباء . لم تجد الوظيفة التي تناسبها . هل ستبقى هنا
لستتغري في بيت أو تجد عملاً تتناش منه ؟

صفحة الأبراج ؟ لم تفكر يوماً في أي برج يقع يوم
مولدها . قرأت كل الأبراج ، واختارت ما أرضاها .
جعلت منه برعها ، ووجدت فيه مستقبلها الذي تريد .

أما الكلمات المتقاطعة ، لتقاطع وتداخل وتمازج ،
أو لتبقى كما هي ، هل يريح حلها هم فترة الانتظار ؟

صفحة المشاكل العاطفية تقول : إنها في السادسة عشرة
من عمرها ، وتحب جارها الذي يكبرها بستين ، ويادها
عمق عاطفتها ، ولكنه لا يستطيع الزواج الآن ، ويريد
أن تنتظر ، ولكن أهلها لا يسمحون لها بانتظاره . هذا
موجز لمشكلتها التي شرحتها ، وأنها بالانتماس من طيبة
القلوب ألا تطلب منها الكف عن حبه ، أو قطع العلاقة ،
فماذا تفعل ؟

صاحبة قلب آخر تسأل : ماذا تفعل ، وهي
أحببت ، ولا تزال تحب زميلاً في العمل ، الذي انتظرت
وفاءه بالوعد طوال عشر سنوات ، وقد عبرت الثلاثين من
عمرها ، وهو يطلب منها مزيداً من الانتظار ، ليري كيف
يقنع والديه المستين المحتاجين رعايته . وهي لا حيلة لها
غير الانتظار ، فالكمل يدرى اهتمامها به . ومن يتقدم
للزواج من فتاة بهذه السن معروف عنها أنها متعلقة
بزميلها ؟

الثالثة حسمت الموضوع . فمن تحب وتنتظر تزوج
غيرها . وقد يشت فلا تستطيع انتظار وفاء وعد من
شخص جديد . من كانت تظنه يطلب منها الانتظار لم يعد
منتظراً ، اختفى من قائمتها التي لم تحو سواء . انتظرت
سنوات وهو قسم انتظارها ، كيف تستطيع إرجاع نفسه
أو نفسها إلى حالة انتظار ؟؟

رمت المجلة . لا تريد التركيز على المنتظرين ، ولم
تذكر أن الانتظار يحتاج إلى طرفين إذا أحدهما فسد
الآخر انتظار الانتظار .

مع حوائجها رواية لم تكن قد أكملت قراءتها ، عادت
إليها ، وحينما كانت تصل إلى الفصل الأخير ، أحست
برعب ، تنتهي الرواية ، وماذا بعد ذلك ؟ ماذا ؟

الانتظار ! الانتظار ! ماذا يفعل الآخرون المسجلة
أسماءهم على نفس اللاحة ؟ ومن ليسوا على اللاحة ؟
والمأكلون من سفرهم ؟ ألا ينتظرون نتيجة السفر ؟

هذه الجريدة التي قرأتها ! كم من أناس ينتظرون
الصباح ليفرأوها ؟ والإعلانات ! كم هو عدد من يتوقف
مصيرهم على ما فيها من إعلانات . يائع البيت ،
ومشتره ، ألا ينتظر ؟

عرض الوظائف . كثيرون يملقون آمالهم على انتظار
نشرها ، وموعد المقابلة أو موعد البدء بالعمل .
أبراج الحظ . يؤمن بها كثيرون منتظرين ما سيأتي به
المستقبل .

الكلمات المتقاطعة موجودة في كل مجلة وجريدة إذن
هناك كثيرون ينتظرونها ويفرحون بحلها .

يريد القلوب . . . والبرامج التلفزيونية . . . و . . .
انتظار . . انتظار وما دامت هذه اللحظة ستبر فانتظار
لحظة تالية هو كذلك انتظار .

بعد هذا الليل الطويل الفارغ ، ماذا بعده ؟ ماذا ؟
ماذا ؟

اليوم التالي كانت في الطائرة . استرخت على المقعد ،

تقدمت المضيئة بصحن جلويات ، المذاق تحبه مضغته
استمتعت به ، يخافون عليها من الغثيان . هل في بلدنا
من يخاف عليها ؟

جاءت صينية الطعام وسألوها عما تحب شربه .
هكذا ، تسأل وتُجيب وتُلبى طلباتها .

جرس قربها ، لمسة واحدة لو أرادت ... مدت
أصبعها وارجعته ماذا تريد ؟

أغمضت عينيها مسترخية ، وحينما فطحتهما كانت
الصينية الفارغة قد أزيحت من أمامها .

عربة بيع العطور أمامها . وتتحق البائعة تسألها أى
عطر تفضلين ، فالأسعار بدون ضريبة كمارك .

هى الآن على عرشها . طعام وشراب يأتيها . جرس
يلبى طلباتها يمثلون أمامها استعمال صبرية النجاة لو
حدث للطائرة سوء ! يخافون على حياتها .

بعد بضع ساعات تعود إلى بيتها الذى تحب ، الذى
تشواق . ستفتح الحجاب ، تعلق الثياب ، وترتب
الغرفة .

تقف صباحاً من الفراش لاهتملى العمل .

ازدحام السير قد يعيقها عن الوصول إلى المكتب ،
ويزداد تشنجها . لماذا ينتظرها في المكتب ؟

خوف صباحي اعتادته ، وخوف مسائي ، منذ أن
بدأت تتذكر ، وتخشى أن تنسى ولا تتذكر .

حينما تنتهى هذه الفترة في الطائرة المسترخية فيها ، التى
انتظرتها ، وخافت أن يطول انتظارها لها ، ستعود ، تعود
إلى الدقائق التى تعرف ، والخوف الذى تعرف ، والقلق ،
والنور ، الذى تعرف .

لن يكون هناك انتظار . هناك سكة حديدية ، لا
لستطيع تغيير خطها . قطارها اليومى المعتاد .
سيحملها ، ثور معصوب العينين ، يدور حول ناعورة .
لا يلدرى أنه يلف ويدور حول نفسه .

عينها مفتوحتان ، تريان وتعرفان وتدریان ، ولكنهما لا
تنتظران جديداً . عادت تمضهما وتنصرون نفسها !
هناك .. فى مكان .. ما تنتظر !!

بغداد : هيزى الأمير

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه المسرحيات

رجب السيد سعيد
محمد السيد سالم
مدوح راشد
الفريد فرج

○ التجريف
○ صندوق .. وراء الكواليس
○ الشيخ محروس
○ الغريب

سهم بيومي | التدايعيات القديمة

إلى العراق ، ستكون فرصة طيبة للالتقى جميعاً .
قال : أود ألا أذهب .

طلّعت وجهها في المرأة . مسحت وجتها بكفيها .
تأملّت ملامحه . إبتعدت قليلا وهي تجذب أطراف
الثوب . استدارت نصف استدارة ، جذبت الثوب
للخلف . تأملت قامتها . سلّت دبابيس شعرها ، انسدل
غزيراً على ظهرها ، أحاط بوجهها ، أخذت غشطه .

قالت وهي تتناول كوب الماء وتغضّ شفاف قرص
المسكّن : أنت بحاجة إلى التغيير ، الإسكندرية رائحة
الآن .

- لن يتغير من الأمر شيء .
- أتذكر أول مرة ذهبنا سوياً .

كان العمال قد شارفوا على الإنتهاء من العمل ، وكان
الحارس يقف ملتصقاً بالجدار ، تحقّق ياقة معطفه نصف
وجهه الأسفل ، بينما عيناه تلاحقان فتاة تقطع الطريق
مسرعة ، عندما حاولت الفتاة أن تتفادى بركة المياه أمام
المنى زلّت قدمها . نهضت بسرعة وهي تلملم ذيل الثوب
المرغ بالطين . وقفت مستندة إلى جدار المنى المقابل وهي

أطلت برأسها من فتحة الباب الموازي ، كان مسترخياً
في مقعده ، عيناه تلاحقان حلقات الدخان وهي تعلو ثم
تبتلع في سكون الحجر .

- آن الوقت لنمضي .

قالت وهي تشد قامتها . من خلال زجاج النافذة
المفلق رأّت الحارس وهو يقطع الطريق داخل معطفه
الثقل .

- يجب أن نذهب الآن .

الحركة المتصلة لعمال البناء بدأت عهداً تدريجياً ،
أخذوا يجمعون الأدوات ، يلقون بها داخل البراميل
الفارغة . أخذ بعضهم يسلطون خراطيم المياه على البنى ،
تتشرب القوالب المترصة الماء بشره . تستحيل داكّة ،
تختفي القواصل الأسمتية ، يتزلق قليل من المياه على
الحواط ، سرعاناً ما تتشربه . يرتد رشاش الماء عليهم ،
يلل الثياب المتهترئة ، تلتصق بالأجساد النحيلة المتربة .

تتناول الرشفة الأخيرة من كوب الشاي . تناول النفس
الأخير من السجّارة . إستقرّ العقب في قاع الكوب .

قالت : سيتواجدون جميعاً عند عادل لوداعه قبل سفره

مسكة بذيل ثوبها ، بينما عينا الحارس مثبتتان عليها .
تلقت حولها . سارت بخطوات جانبية قصيرة ، ثم مرقت
إلى طريق جانبي ضيق .

- هذا الرجل لا يرفع عينيه عن المنزل ، وفي المرات
التي غادرت فيها المنزل كنت أشعر به يلاحقني .

- منذ بدأ العمل في اللبني وأنا أراه يقوم بالحراسة ،
وهو الذي يجلب العمال .

- وجزء من مهمته مراقبتي أيضاً .

انبعث دوى سريع ثم غمر الحجرة ضوء حاد .

- سيكون المطر شديداً .

قالت ذلك بصوت خافت وهي ترفع ساقيها على
المقعد . تناولت الجريدة الصباحية ، أخذت تسوي
أوراقها المشبعة وهي تتصفحها .

- أتعرف من قابلت اليوم ؟

قالت ذلك فجأة بصوت مرتفع . سقطت أوراق
الجريدة من بين أصابعها . نهضت ، اقتربت منه .

- قابلت مصطفى . . مصطفى فهمي . .

.. ..

- دعاني لتناول الشاي بجروبي وكان مسروراً للغاية .

.. ..

- سألت عنك كثيراً ، وعندما علم أننا سنذهب إلى
عادل .

قال انه سيتواجد هناك .

.. ..

- انتهى من كتابة رواية جديدة ، لكنه لا يجد من
ينشرها ، مازال متردداً في موضوع السفر .

.. ..

- يقول إن روايته عن السجن ، ليست عن فترة
السجن نفسها ، لكن عن فترة ما بعد السجن .

- سيسعد جداً لرؤيتك .

.. ..

- آن الوقت لنذهب . الآن .

بدل العمال ثيابهم ، والتفتوا حول الحارس ، وكان
مسكاً بحافظة جلدية مستطيلة . تعالت أصواتهم في نقاش
صاخب معه . احتدم النقاش بينه وبين أحد العمال ،
أمسك العامل بتلابيبه وأخذ يتره بهتف ، جذبته الآخرون
بعيداً ، إندفع العامل مهتاجاً . تناول جاروقاً . إندفع
به . حال العمال بينه وبين الحارس .

- مازال يجيك .

- .. من ؟

- أهني مصطفى .

حملت فيه .

- رغم كل ما حدث ، ورغم هذه السنوات لم تتغير
مشاعره ، نوحك .

انبعث الدوى مرة أخرى متوالياً . استمر الوهج
للحظة . بدت ملامحه أكثر حدة دون ظلال في ثنايا
الوجه . ظهر أثر واضح لنديّة قديمة أهل حاجبه .

تعالى صراخ طفل من نافذة في المنزل المقابل ، خلال
الضوء الخافت المتسلل إلى النافذة كان يبدو ملامح جسد
لامرأة مستلقية بجوار الطفل . أخذت المرأة تتململ وهي
تحاول أن تلطم الطفل ثديها . إستمر الطفل في الصراخ
محرّكاً ذراعيه وساقيه في الهواء . أخيراً نهضت المرأة ،
ضمت الطفل ، أخذت ترضعه وهي تهدئه . كتف
الطفل عن الصراخ ، استكن على صدرها .

- لو تزوجته لسمعت معه ، ولوفرت على نفسك
الكثير . كان حتماً سيحقق لك أشياء كثيرة لم أستطع
تحقيقها لك .

- كنت حبي وكنت اختياري . كنت أشعر بنفسى أكثر معك .

- الآن أصبحت قدرك .

- لو قدر لى الاختيار لأحببتك من جديد .

- كان موقفه صعباً للغاية .

- كنت أجد صعوبة شديدة كلما حاولت مفاغحة الموضوع معه ، لكن عند مصارحته بكل شيء كان متفهماً تماماً لموقفى ، حريصاً على مشاعرى .. وعليك .

- فى البداية كنا نتحاشى الحديث أو الإشارة إلى الموضوع ، وعندما جعنا بعد ذلك زنة واحدة بدأ كل شيء فى غاية البساطة .

- ظل لى خير صديق .

- كما هو ، لم تزل منه الأيام كثيراً .

كان الشارع مسربلاً بالظلام ، وكان هيكلى المبني الجديد شاخصاً دون ملاح . ومن أسفل المبني كان ينبعث وهج نيران متراقصاً على الجدران . التف العمال حولها يصطلون الدفء ، بينما أخذ أحدهم يترنم بترنيمات خافتة .

كانت تجلس على حافة المقعد سامحة ، وعندما لمحته محملاً فيها انفجرت شفتاها برتابة .

- أنت أيضاً تحببته .

حملت جرعة .

قال وهو مسح وجهه بأنامله : أهى مازلت تحملين له بعض مشاعر الحب .

- أيامها جسم كل شيء سريعاً ، لم تكن تواجهنا هذه الأسئلة .

- عندما أعود بالذاكرة أتساءل : هل يمكن للأمور أن تحسم هكذا .

: - لماذا تقول ذلك الآن ؟

- أنا لا أنظر للأمور كالورق صنف قديمة .

جلس على حافة المقعد . أحاط رأسه بكفيه . اقتربت منه . جلست على مسند المقعد .

- تغيرت كثيراً .

قالت وعيناها عليه :

- كثيراً ما أذكر كل شيء . لحظات لقائنا الأول . هامك . فترات السجن . أتذكر ما كنت ترده ، يتمثل كل شيء أمامى ، لم تعد كما كنت .

- الأشياء لم تعد هى نفس الأشياء .

- كنت تقول : هناك دوماً جديد .

كان المطر قد بدأ فى التساقط . خبت السنة الذهب ، وأخذت النيران تسرى ببطء فى قطع الخشب الصغيرة المتضخمة ، بينما تعالى صوت مترنم :

أحكم بالعدل يا قاضى قدماك مظالمى

فقال ويدها تمسكان بكتفيها :

قوليه صراحة ... مازلت تحبته .

- يالهى .. لونهى .

قال ويدها المرتعشتان تنزلقان عن كتفيها :

- أئنى .. أئنى لو أصدق ، لكنى أود معرفة الحقيقة .

كان الشارع يبدو كأحد مظلم ، لا تكاد تميز المنازل بنوافذها المخلقة ، بينما اشتد سقوط المطر . أخذ الصوت الشاذ يتعالى صافياً :

عطشان يا صبايا والميه سلسبيل

وتردد باقى الأصوات فى إيقاع واحد ونبرة واحدة

والديه سلسبيل
ممة الغربة مانطفئ
نار القلب العليل
نار القلب العليل
لم يستطع إطالة النظر إلى ملامحها المرتمشة ، نهالك على
المقعد ، إنسحبت من الحجرة بخطوات ثقيلة ، بينما
الصوت الشاذى يواصل :
ضمينى وأنا أضحك
ليل الشتا طويل .

القاهرة : سهام يومى

مختارات فصول

تصدر أول كل شهر

- تنشر ثمرات الإبداع الأدبى فى القصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح
- صدر منها : « الرجل المناسب » ، تأليف فتحى غانم
- « دموع رجل تافه » ، تأليف عبد الرحمن فهمى
- أول إبريل يصدر كتاب :

الجميع يريحون الجائزة

للكاتب : أبوالمعاطى أبو النجدا

● العدد القادم : « بالأس حلمت بك »

تأليف : بهاء طاهر

إشراف

سليمان فياض

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

احجز نسختك من الآن من الباعة وفروع المكتبات

محمود الورداني | نوبة شهيد

ونذهب إلى الفرع لتعيد على العساكر هناك . . . والتفت عادل : «آه . . . أنا بالذات لازم أعيد على المسلمين . . . وقهقهه بصوته الرفيع ، وهو يدفع عبد العظيم بقبضته في كتفه ، وقد بدأ قصيرا ضئيلا بجواره .

دلفت إلى مكتب المقدم . قلت : «صباح الخير يابك قال : «أهلا يا مصطفى جلست على المقعد المجاور ، وكان يرتدى الأوفرول من تلك المساحة الضيقة بين المكتب والجدار ، قاعدا على كرسيه ذي المسندين . والثلثة القديمة المتسخة .

وجاء العسكري فرج بصبغة الشاي الصفراء . قال : «صباح الخير يا أفندي . كل عام وسياذتك طيب . كان يبدو مسطولا تماما ، وهو يحاول أن يرفع عينيه المحمرتين إلى المقدم . لقد تسلى مثل كل ليلة نوبتية مع المقدم ، فبعد أن ينتهي من العشاء ، وإعداد الفراش ، كان يقفز من السور ، وينذهب إلى العباسية ليسهر طوال الليل في المقهى .

التفت المقدم إلى «جهزت أوراقك يا مصطفى . لا بد أن تنتهي من المراجعة مع مقابر الشهداء ، ونقل الحكاية ، وتروح تسلم الشغل للسجلات ، ونخلص من وجع القلب قلت : «جاهزه يابك ورفع

عندما نادى المقدم «محمد بحر» علينا من مكتبه في الناحية الأخرى ، كنا قد انتهينا من الإفطار في مكتب الضابط على القطان ، الذي يتناستعمله في النوبتيات منذ ثمانية شهور . فالضابط على ، بعد أن عاد من حصار السويس ، لم يستطع أن يستمر معنا ، وطلب أن ينقل إلى الإدارة ، ثم نقل بالفعل ، قبل تسريحه في الدفعة الأخيرة .

خرجنا إلى الردهة ، وأحسست أنا بالبرد . وكان ممنا أن تشم رائحة الحديدية في الصباح ، كانت حديدية صغيرة ، لكن «كليب» و «أحمد» (الذين استدعيا لما بدأت الحرب ، وألقا علينا من الفرع ، عندما كثرت الحالات التي كانت علينا أن ننقلها من المستشفيات لتدفن في مقابر الشهداء) استطاعا أن يحولا هذه المساحة الصغيرة إلى حديقة بالفعل ، ويزرعا الورد في أحواض صغيرة تطل على الردهة ، حتى إنك إذا وقفت ، واستندت على الحاجز الخشبي المواجه للردهة ، أمكنتك أن تلمس السور بيدك .

وقلت لنفسى : «اليوم يوم عيد ، وسأخذ اليوم وغدا بطولة اجازة» . وحاولت أن أتذكر ما إذا كانت «نادية» ستأتي اليوم أو غدا ، غير أنني لم أستطع . وقال الرقيب عبد العظيم : «نحى معنا . . . سأخذ العسكري عادل ،

سماعة التليفون ، وما ليث أن راح يتكلم مع زوجته . قال لها كل سنة وانت طيبة ، وأنه سيمر على خالته قبل أن يعود . قمت إلى مكثي بجوار الباب ، وانتظت السجل وبدخله شهادت الاستشهاد النافذة الياناث ، والتي على استكمالها ، سواء من مقابر الشهداء ، أو من المستشفيات التي مات فيها هؤلاء الشهداء .

وخرجت إلى الحديقة ، بينما كان صوت المقدم يعيب وريدا من خلفي ، وهو يتحدث مع زوجته .

على أننى دخلت مرة ثانية ، حين جاء عبد العظيم وعادل ، اللذان زعقا على الباب : «صباح الخير يا اندى .. كل سنة وكل المسلمين طيبين ..» . وضحك المقدم وهو يزيل له السماعة بعد أن انتهى . صباح : «انتباه الناس ..» . تقدم أمامنا وهو يضحك ، ويبرز جسمه الممتلئ القصير بأوفروله الحكومى ، بينما ذراعه السميكتان عاريتان ، تطوحان فى الهواء .

فى السيارة ، أعطى كلامنا سيجارة ، ثم راح يخرج من جيوبه النقود ، ويدها ، ليضع أولا فى جيب سترته المبالغ التى جمعها من العائلة لتجديد مقبرتهم ، وقد سقطت بالفعل ، وبني مكانا عشة من الصفيح ، بداخلها يجلس الناس ليشرّبوا الشاي ويدخنوا . وفى كل مرة يتخطى المقدم ، ويقول لى : «ستخربون بيتى يا غجر والله العظيم ..» . وبعد أن يعيد حساباته ، ويجد أن حساب القسم فى الصندوق تمت تسويته ، ويقب جيبه الكثير التى تختلط عليه دائما ، يكشف عندئذ أنه أدخل على هذه النقود ، أو تلك ، نقودا أخرى من أى حساب آخر .

انحرف «سيد» السائق إلى اليسار ، حيث كان الشارع باردا ، والأشجار تبدو أشباحها ترتعش فى الريح المشتتة . وبانت لنا بضعة سيارات عسكرية واقفة فى طابور طويل ، يبدأ من البوابة العالية ، وينتهى هناك فى الضباب الخفيف الذى يحجب ناره الشارع . وقال سيد : «لازم يا افتدم فيه رتبة كبيرة بمناسبة العيد ، كل سنة وسياذتك طيب ..» .

دلفنا من الباب ، وأنا أحمل السجلات بيدى اليسرى

تحت إبطى ، وأنصت لصوت البروجى القوى الهادى ، وقد انطلق يعزف سلام الشهيد . كان اليهو مضيفا بالثريات الثلاث المعلقة فى السقف ، داخل القباب الثلاث العالية ، والمشغولة المخواف بقطع الخشب الداكنة المنمنمة . وكانت الأرض نظيفة ، وكذلك الجدران .

أعرف أن صوت الزلزل تحت أقدامنا سيسبب ضجيجا مزعجا ، بينما كنا نخطو خلف المقدم ، ونجتاز الباب الداخلى المطل على النصب ، حيث وقف لواء يرتدى نظارة وأوفرول ميدان ، ومن خلفه أربعة ضباط كبار برتبة العميد والعقيد ، يرتدون أوفرولات ميدان أيضا . ومن ورائهم اصطف عساكر الموسيقى صفين طويلين ، محسرين بالأنهم فى وضع انتباه ، وهم يعزفون محديقين إلى الأمام . كان الضباط واقفين إذن ، وقد رفعوا أيديهم يمين بها ، فوقفتا نحن أيضا خلف المقدم ، الذى رفع يده بتحية سلام الشهيد . كانت السجلات ثقيلة تحت إبطى ، وأنا أدور بعينى باحثا عن الملازم الشرقى ، أو أى أحد من القوة الموجودة بالمقابر ، وتوقفت أخيرا ، عندما رأيتهم خلفنا إلى اليمين عند بداية مقابر المسيحيين ، واقفين خلف الملازم الشرقى ، الضابط الوحيد بالمقابر ، وقد رفع يده كذلك بتحية سلام الشهيد .

وقدأما كان النصب ، المغطى بالبرصعات الرخامية المتجاورة ، التى تحمل رتب وأسماء الضباط الذين استشهدوا فى الحروب الماضية ، على أن الزهور التى جاء بها هؤلاء الضباط ، كانت تكاد تغطى النصب ، بينما انتشرت رائحتها الثقيلة العطنة ، التى لا تشبه رائحة الزهور .

وأقبل الأشجار القصيرة البعيدة ، فى الفناء الخالى المجاور للسرور الذى يقع فى نهاية المقابر تقريبا ، رحت أشاهد النسوة الصغيرات ، وهن يرتدين ملابسهن السوداء الضيقة ، يسرن رائحات غاديات مع أطفالهن المسكينين بأياديهن . كان بعضهن يرتدين نظارات سوداء ، وعندما يقتربن قليلا من النصب ، ما يبلش أن يستندرن ، ويعدن مرة أخرى إلى الفناء ، وهن يمشين بخطوات قصيرة متمهلة ، ماثلات على الأطفال ، يتكلمن دون أن أسمعهن .

اللحن ، استدار اللواء ، وخلفه الضباط الأربعة ، وحين مروا بجوارنا ، رفع يده بالتحية ، لكنهم كانوا يهرولون مسرعين ، متجهمين ، وناظرين أمامهم .

كانت هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها سلام الشهيد ، وكان اللحن بطيئاً ، وليس ثمة ذروة يصل إليها ؛ مجرد جملة تظل تتردد بنفس البطء ، حتى ينتهي

القاهرة : محمود الورداني

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصص

- كتاب التجليات : السفر الثاني : المقامات
- الوجه
- مذكرات غير مكتوبة
- كوميديا رجل صغير
- الطير البري والشجرة الحجرية
- نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة
- الدوائر المتلاشية
- لورى لويس (قصة هندية)
- السيلة المعجوز المخبولة
- مواقف مجهولة من سيرة :
- صلاح أبو عيسى
- الفتاة ذات الوجه الصبح
- الشمولة
- من كتاب مل
- أنتحار بيجو
- ملك الشغل
- العزلة
- المسافر
- جمال الغيطان
- عبد الستار ناصر
- منار حسن فتح الباب
- محمود حنفى
- يوسف فاخورى
- محمود عوض عبد العال
- سمير عبد ربه
- كولياسيو
- ترجمة : سامى فريد
- برتولد بريخت
- ترجمة : اشرف رشدى توفيق
- طه وادى
- محمد المنسى قنديل
- أحمد الشيخ
- أحمد مختار
- فخرى ليب
- ابتهاج سالم
- حسنى محمد بدوى
- إبراهيم فهمى

المنظر الأول

المكان : البرج الأعلى للقلمة

الأشخاص : المتهم

كبير القضاة

عضو اليمين

عضو اليسار

جمهور

عند رفع الستار يظهر المتهم واقفاً إلى يمين المسرح ، يفصله حاجز حديدي عن القضاة المقلة للقضاة على يسار المسرح .

يشغل مكان القضاة ثلثي مقدمة المسرح ، بينما يشغل مكان المتهم الثلث الباقي .

الجمهور في عتق المسرح من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار

يدخل القضاة الثلاثة يتقدمهم كبيرهم ...

- « المحكمة »

- « باسم العدل »

نبدأ أعمال المحكمة العليا

المجتمعة ؛

في اليوم الثامن من توت

والمعتقة ؛

في جلسات علنية

في البرج الأعلى للقلمة

تطبيقاً للمرسوم الصادر فجر اليوم

لمحاكمة علو الشعب

المائل بين يديكم في هذى القاعة .

... ياسادة ،

إن أمامكم عملا ليس يسيرا

فقضيتنا لا تحتمل التسويف

وعلينا أن نفرغ منها دون توان .

فلنتظر فيها منذ اللحظة

ولتصدّر فيها كلمتكم

مسرحية

حادث منعطف النهر

عبد السميع عمر زين الدين

قبل بلوغكم مغرب شمس اليوم
وليغنى في هذا الجاني
أمرُ الشعب وأمرُ قضاة الشعب
أمركم أنتم يا سادة .

في مطلع جلستنا الأولى
نستمع إلى القاضي الأفضل
عضو يمين المحكمة وقاضيه الأول
ليقدم عرضاً للدعوى
.. الكلمة له .

- « شكراً للقاضي الأكبر .
يا سادة ..

باسم المجتمع المحتشد هنا ،
باسم المجتمع المشتري هناك ،
أنهم المذنب هذا ،
المائل خلف القضبان
بالقتل العمد المرقون بسبق الاصرار .
ذلك أن الجاني

في فجر اليوم الثامن من توت ،
مستراً بسواد الظلمة ،
طعن المجنى عليه بخنجره المسنن
وانطلق سريعاً نحو النهر ليهرب
لكن تم القبض عليه ، وضبط سلاحه
في مسرح فعلته التهمة .
وهو الآن ؟

يمثل بين يديكم لينال جزاءه .
وأطالبكم يا سادة ،

- باسم المجتمع الفاضل
المتسبون جميعاً نحن إليه -
أن تلقوا خلف ظهوركم بمواطفتكم
حين تجوز خطاكم
عنتت المحكمة القدسية .
استحلفكم يا سادة ،

بالميزان وبالقسطاس ،
ألاً تأخذكم بالجاني رحمة ،
أن تقتصوا منه ،
ولتجعله عظة ..
ولتجعله عبرة .
وأنا أعلنها منذ الآن :

« هذا الإنسان المهجور ،
دمه مهذور مهذور .
فليضرب سيف عدالتكم رأس الأثم
وليسد العدل على أيديكم أبداً .
- « شكراً لك ..

فلقد أوضحت قضيتنا في إيجاز
وأنتزعت سبيل الحق أمام رعاة العدل .
.. والان

يا هذا المذنب ..
متهم أنت ..
بالقتل العمد .
فماذا تدفع ؟
- « عفو يا سادة ..

بادئ ذي بدء ،
فأنا أطمح في الاجراءات المتبعة ،
هل لي أن أسأل :
هل يمكن قانوناً للقاضي توجيه التهمة ؟
هل هو أمر مشروع
أن يقف القاضي مدعياً ؟
أن يلبس قاض ثوب الخصم ويحكم ؟
- « صمتاً يا سيد ..

لا يسأل في هذي القاعة غير قضاتك .
أنت هنا لتجيب فحسب .
وأعيد سؤالاً :
متهم أنت
بالقتل العمد ،
بالقتل العمد المرقون بسبق الاصرار .
فماذا تدفع ؟
- « أنا لم أذنب »

- « هذا رد متوقع »

قل لي :

« من سيدافع عنك ؟ »

- « أنا سادافع عن نفسي . »

- « هذا شأنك »

والآن . .

« فلينفضل عضو يسار المحكمة العليا

بتلاوة قائمة شهود الاثبات

واستدعائهم الواحد إثر الآخر »

- « شكراً للقاضي الأكبر

لن أهدر وقت عدالتكم

بتلاوة أسماء أكثر من أن تحصى

فالمشرات هنا ،

والآلاف هناك

لن يتوانوا لحظة

في أن يدلوا بشهادتهم طوعاً . .

وأنا منهم

والخيرة فيمن يختارون »

- « حسن جداً »

فلتبدا أنت .

رقد بعضي :

« أقسم أن أشهد بالحق »

- « أقسم أن أشهد بالحق »

- « قل ما عندك »

- « يا سادة . .

ليلة أمس ،

كان المجني عليه يسير وحيدا .

يلدح طرقات البلدة .

ينتقل بين الأحياء طليقا .

مثل طيور الليل ، طليقا ، كان يسير »

فالأمم هنا في حذى البلدة

مكفول له .

لم يتوقع غدرا .

لم يدرك أبدا ،

أن الجاني كان يسير أمامه .

كل طريق سلكه ؛

كان الجاني يستيقظ الخطر إليه .

لم يتركه يا سادة ،

أو تنفل عيناه عنه

طيلة ساعات الليل ؛

يمضي قدماً ، أو ينحرف يمينا .

يمضي الجاني قدماً ، أو ينحرف يمينا قبله .

ينطو ، أو يتمهل ، أو يتوقف ،

ينطو الجاني ، أو يتمهل ، أو يتوقف قبله .

فإذا بلغا مجمع ما بين الدريين ،

انطلق الجاني واجتازة

وانحج إلى المنعطف المقضى للنهر .

وهناك ربح .

الظلمة عملا صفى الليل

وتدثره حتى رأسه

والسكين المستون بقبضته المشدودة

والاصرار المحرق

يتراقص وهجا في عينيه .

حتى برز المجني عليه أمامه . .

لحظتها يا سادة ،

انقض الجاني

جمع كل قواه

في يمناه ،

وبغير تردد

أهوى بالنصل المرتف ،

أغمدته حتى المقيض

في أغوار الصدر الطافح بالخيرية .

ثم انطلق سريعا نحو النهر ،

القي فيه بنفسه

كما يتسل بمائه

ويزيل الدم من فوق يديه وثوبه

ثم يولى تحت ستار الليل فرارا .

لكن ما إن ترك النهر ووطئ الأرض ،

حتى برز الفجر

حتى انتشر الضوء

حتى اجتمع الناس عليه ،
ورأوه جميعا ..

ورأوا خنجره ملقى فوق الأرض
يكسوه العلق المتجمد
ورأوا جسد المجنى عليه ،
ملقى بجوار الحائط
بعباته السوداء مغطى .

وقب الجاني يا سادة
فوق حصى الشاطئ ..
ولماء الرطب يبلل جسده
من قمة رأيه

حتى قدميه العاريتين
والناس وقوف حوله
وهو يحدق فيهم دون وجل .
وخطا نحوهم غير مبال ،
امتلاوا رعبا منه ؛

يتقدم منهم خطوة ،
يتراجع بهمهم خطوة .

لكن ما إن جاوز جسر النهر
ورأت عيناه ضحيته ،
حتى أغمض عينه ،
ثم تنهد من أعماقه ،
وجثا فوق أديم الأرض .

وهنا ..
انفض الجميع عليه .

جثوا فوقه
أمسك مائة منهم به .

اقتادوه عبر دروب البلدة
حتى أودع أفضى غرفة ،
في أهل أبراج القلعة .

... وبهذا يا سادة ..

أكملت أركان جريمة هذا القرن ،
هذا الجاني : بين يديكم ،
والمجنى عليه : هناك ،

وأداة جرمته البشعة :
هذا الخنجر .

وأضيف إلى ذلك كله ،
أن الجاني يا سادة

معتزف بجرمته الشنعاء .

لا وقت لدينا يا سادة

لنفضية في التحقيق وفي التدقيق ،
في أن نسمع أقوالا لا تتبدل .

يا إخوان ..

الحق أمام عيونكم أبلج

وسبيل العدل قويم

لا ينحرف ولا ينحدر ولا يتشعب

والقانون سلاح ماض

يتأرجح فوق رقاب الناس جميعا ؛

من خالفه استوجب حده .

وأنا أعلنها منذ الآن :

هذا الإنسان الأثم ،

ذمه جل لكم ..

فليضرب سيف عدالتكم حتى الحائث .

وليسد العدل على أيديكم أبدا .

- « لا فُض من الكلام المتراسل فوقك ،

بالصدق : نطقك

وأفضت ، فما غادرت صغيرة ،

أو غادرت كبيرة

الا أحصيت .

وعا لمليه عليك ضميرى حتى ،

بالحق ..

بكل الحق ..

وليس بغير الحق شهدت .

وأنا أسألكم يا سادة :

هل تبغون مزيدا ؟

إلى ...

باسم المحكمة أقول :

لن نستمر لأحد بعبء ،

فهو الحكم العدل ،

الا أن يتحدى في الأوهام .
فإذا حدث وجاوز حده ،
فستعرف كيف ترد إليه صوابه
وسنرفقه غسراً .
.. والآن
وأسمعنا ما عندك .

- « يا سادة ..

هذا المائل .. بين يديكم
يلقى .. للتذكيرة .. دفاعاً .
لا يستلهم غير الحق .
لا يسألكم حتى الرحمة .
قلتم في دعواكم
إن منتهى بالقتل العمد ..
حين جداً يا سادة ..
إن لن الجأ للإتكار ،
لن أتحشى أن أعترف بكل صغيرة ،
فأنا منذ طعنت ،

لم يعد الخوف رفيقاً طريفاً ،
لم يعد المالجس في صحوى .
او عاد الغل المقيّد في أحلامي .
أبداً من أين ؟
.. قد أبداً فأقول :

كم سيكون جيلاً منكم
لو قلتم لي يا سادة ،
هل هومات يفتينا ؟

- « هذا امر لا يفتينا »

- « عفواً ..

.. لكن أنى لي يا سادة
أن أعرف تكيف التهمة
ما لم أعرف ماذا كان مصيره ؟

قولوا لي يا سادة ،
هل تميت القتل العمد
أم تهيئ شروع فيه ؟

- « يا سيّد ..

أنت طعنت لتقتل ..

وشهادته قولٌ فصل ،
وبها يا سادة ،
نختم جليستنا الأولى ،
كفى نأخذ تسطاً من راحة ،
ثم نعود لنكمل بعد هتية .

رفعت هذى الجلسة .

المنظر الثاني

نفس المكان .

يدو المسرح كما لو كان من زاوية اخرى بحيث يفصل
الحاجز الجليدي . المسرح من منتصفه ، ويشغل الجزء
المخصص للقضاة والجزء المخصص للمتهم حينئذ
متساوياً .

يدخل القضاة الثلاثة يتقدمهم كبيرهم .

- « المحكمة »

- « صمتاً في القاعة ..

باسم العدل ..

نبدأ جليستنا الثانية لهذا اليوم .

في مطلعها ،

نسمع لدفاع الجاني ،

- « إن كان لديه دفاع يتلى -

وهنا ..

لا حاجة بي أن أعلن ،

أن المحكمة ستفتح له

صدراً رحباً ليس يفتق .

وستمنحه أفناً تحسن أن تصفى .

وستكفل له

أن يتكلم كيف يشاء

وستغفر له

كل حديث يلفظ به ،

إلا أن يشتط وأن يتناول .

الا أن يتناسى العرف وما يأمر به .

- تُنْكِرُ هذا ؟
- « لا أنكره ، لكن ..
هل هو ملك يتيما ؟
- « أنت طعنت لتقتل ..
والقانون صريح ؛
يقضى البند الأول فيه
أن لا تقتل .
تجهل هذا ؟
- « لا أجهله ،
- « يقضى البند الثاني
أن القاتل يُقتل .
تجهل هذا ؟
- « لا أجهله ، لكن ..
- « يكفى أنفوا ..
لا تسترسل في مسطتك
واطرق رأساً لب دفاحك ،
- « لا حيلة لى في الأمر ..
.. يا سادة ..
سأقص عليكم كل الأحداث كما شهدت تلك الليلة .
.. كنت أسير ..
من أولى ساعات الليل .
وحدى كنت أسير ،
أنتقل بين دروب البلدة
أفعل ما يترامى لى :
أمشى هوناً .
تعمّر صدرى أنام الليل الرطبة .
أقف قليلاً ..
أنتطلع عبر نوافذ تغمرها الأضواء .
أجلس في مقهى ،
تنتثر موائده فوق طوار الشارع ،
أرشف قهوتى المضبوطة
وأصافح من مقعدي وجوه الناس .
ثم أعود لأمشى هوناً .
كى أتوقف لحظات
حتى أشعل سيجارة
- أو احتسب زجاجة كولا
في أحد الأركان المنتشرة
عند تقاطع طرق البلدة .
ثم أعود لأمشى هوناً .
.. كيف شعرت به ،
ومضى ، أو أين ،
لا أنذكر بالتحديد .
لكن ..
وكما حدث مراراً ،
ويوهى يقط لا يخطئ ،
ويحسب لا يخطئ ،
أيقنت بأن عيوننا خلفي تتجسس .
ونظرت ورائى ،
وهناك كان ..
لم أخطئ وجهه
رغم زحام الناس ورغم ظلام الليل
كان هناك ..
تترصدنى نظراته ،
تربص بى خطواته .
وكما حدث مراراً قبل الليلة تلك ،
قلت بعزم صادق
وباصرا لا يتر :
أبدأ لن استسلم له .
أبدأ لن أصبح صيده ..
سأراوغه ،
حتى يفقد أثرى .
قلت لنفسى :
لن أجعله يدركنى
حتى لو سرت الليل بطوله .
ألقيت بنفسى وسط جموع الناس ،
رافقتهم
حتى انصرفوا عني ..
ودخلت المسجد عند الساعة

وَبَشْتُ بِهِ سَاعَاتٍ عِلَه .
ثُمَّ خَرَجْتُ مِنَ الْبَابِ الْخَلْفَى . .

ومضيت إلى الحى الأخضر ،
حيث الضوء الفطرى وحيث الأنسام الغضة
وبعيداً عن سطوة ضوء البيلة . .

ساعات أكثر من أن تحصى ،
وأنا أمشى دون كلال .
حتى غُيِّلَ لي أُنْى ضَلَّكْتَه ،
وأخذت أسير وثيذا .
خطوات معدودة ؟
ثم شعرت به .
كان هناك ،

خلفى كان يسير ،
كانت أصداء خطاه .
تتبع أصداء خطاى الحذرة .
لا أدري من أين أتى ، أو كيف ،
لكن كان هناك .
وكان الظلمة قد لفظته ورائى .
وحشت خطاى ،

ومضى خلفى فى اصرار ،
أمشى قلماً ، أو انحرف يمينا ،
يمشى قلماً ، أو ينحرف يمينا لئلا يرى .
أسرع ، أو أتلهم ، أو أتوقف ،
يسرع ، أو يتهمل ، أو يتوقف مثل ،
لم يتركنى بإسادة ،
أو تغفل عيناه عني ،
حتى آخر ساعات الليل .
كلت قدامى . .

جامدت بكل قوى لكى لا أسقط .
قلت لنفسى :

فلا تماسك

حتى أبلغ مجمع ما بين الدرين ؛
- فلماذا اجتزته ،

وأخذت طريقى صوب النهر ،
فأنا آمن .

فكلاً حدث مرارا قبل الليلة تلك ،
لن يجزى أن يمضى بعده .
وفعلت .

. . لكن تلك المرة ،
كانت أصداء خطاه
تدنونى .

تعلو . .

تعلو . .

توشك أن تحرق سمعى
قلت لنفسى :

ما لم أفضل شيئا . .
فأنا الليلة هالك .

ويخطو مكروب مُرَقِّق ،
وأصلى مسيرى خبيئاً

حتى اجتزت المنطق المفضى للنهر .
ووقفت فتيهة

كى استجمع بعض فلول قواى .
وعلى هذى الضوء الشاحب ،
لنجميات غاربية منتشرة ،
أرجعت البصر حوالى .

ووجدت النهر امامى ،
حيث شفاً فياضاً .

أنعش عيني ،

مرأى النهر السابغ فى الظلمة .

هد هد سمعى ،

هس النهر للتدفق

قيل وجهى ،

أنسام النهر الرطبة .

أسندت الى شجرة مجيز ظهري ،

وملحت يمينى ،

لا ضم إلى كفى قلبي المتعب .

وضممت الى كفى قلبي ،

وضممت معه . .

هذا السكين .

في طيات ثيابي كان .

لم أره قبل الليلة تلك ،

أقسم أني لم أره .

لم تَلَمَّسه يدي من قبل

أقسم لم تَلَمَّسه يدي .

من بين ثيابي أخرجه ،

أسكت به بيميني ،

ونظرت اليه مليا :

التصل المصقول ..

يلمعُ قُبْصاً رغم الليل ورغم الظلمة ،

وأصابع كَفَى المضمومة

تلتف على مقبضه العاجي ،

وكان أوشك أن ...

- « قلها »

- « .. وكان أوشك أن أطمئن به .

أوشك أن أودعه صدرا ما .

باسادة ..

في لحظات

مرت بي كالبرق .

واضادت لي كالبرق

أدركت .. وقدرت .. وقررت .

عدت إلى رأس المنعطف حيثما

ونفذت بعيني عبر رُكام الظلمة

وتيممتُ بسمعي وقع غطاء المقتربة

ووقفت هنالك أنتظره .

للمت بقايا باسي ،

واستفترت يميني .

وتلوتُ بقلب والي

وبصوتٍ وأجف

مُفتِّح الفصل الخامس والعشرين ،

بعد المائة الأولى ،

من أوراد كتاب الموق .

ثم أراه أمامي ،

أسودَّ مبتدأ كالظلمة ،

فقطا وكثيفا كالظلمة .

ترتفع بمعنى عالية

تسقط كالنجم الهاوي ،

لتواري التصل المرفف

في أغوار الصدر المتراعى .

سقط كصخرة .

أمضى نحو النهر الجاري ،

ألقي فيه بنفسي

حتى يغمر جسدي مأوه

من قدمي حتى اعل رأسي .

ما إن أترك ماء النهر وأطو حُبيبي الشاطيء

حتى يتشتر ضياء الفجر

حتى ينداح ركام الظلمة

حتى يتفلق الصبح

حتى يغمر وجة الأرض النور .

وأراه جوار الحائط

يخفيه سواد عباته الفضفاضة

ويحيط به عين حمة

من قديم النازف من أغواره .

أغمضُ بعيني

أجثو فوق أديم الأرض

أتلو في صوت خافت

ويقلب خاشع

مُخْتَم الفصل الخامس والعشرين

بعد المائة الأولى

من أوراد كتاب الموق .

ينقض الجمع على

أفقد وعي لحظات
وأفنى لأبصر نفسي
في مجبى المتفردة .
في أعلى أبراج القلعة .

أطلع عبر القضبان الصدية
للنافذة الضيقة المرتفعة ،
فأرى أسفل أحجار البرج الشاهق ،
أسوار القلعة تمتد بينا
وأراها تمتد يسارا

وأراها تملو نحو سماء البلدة
وتحيط بها كسوار .
ثم أراكم أنتم يا سادة
أسفل تلك الأصوار
تسعون فرادى وجماعات
حتى تجمعكم هذى القاعة

حيث أراكم حولي الآن .
تفصلني عنكم هذى القضبان .

يا سادة
حدث منعطف النهر .

- إن كان هلك -

لم يك قتل عمدا
كان دفاعاً مشروعا
كنت أمارس حقا لا ينكر
في الأحياء عمري ،
وأنا أتلفت خلفي
أو أتلفت حولي .

كنت أدافع عن حتى
في أن أحياء حرا من أغلال الخوف .

يا سادة . . .
القانون معي :

يقضى البند الثالث فيه
أن القتلى ،
إن قتل دفاعا عن نفسه ،
لا إثم عليه .
وأنا أطلب تبرئتي يا سادة
فأنا لم أت بجرم .
وأنا لا إثم علي .
شكرا لكم .

- « أفرغت ؟

هل أنهيت دفاعك ؟
الديك مزيد من أوهام ؟
- « كلا »

- « لكن أنا لم أفرغ بعد ،

قل لي يا سيد :

أنت بنيت دفاعك
وهو دفاع هش

ما أسرع ما ينهار أمام الحجة
حول خيالات شتى من صنع ظنونك .
وأنا أسألك الآن :

كيف تأل أن تتبين وجهه ،
وتميز وقع خطاه ،

وسط زحام الناس ورغم ظلام الليل ؟
من أدراك بأن خطاه تلك
كانت تقفو أثرك أنت ؟

وإذا سلمنا أنك قلت الصديق ،
فالثابت عندي من أقوالك
أنك كنت تسير

وهو يتابع خطوك .

لم يذهب أبعد من ذلك

لم يمسك بضر .

لم تبلر منه كلمة

أو تصدر عنه فِعلة

- يَكُنْ أَنْ تُحْسِبَ عَلَيْهِ .
 كَيْفَ أَذْنٌ يَقْبَلُ عَاقِلٌ ،
 أَنَّ الْجُرْمَ الْمُنْكَرَ حِينَ جَنَّتْ بِذَلِكَ
 كَانَ دِفَاعاً مُشْرِعاً عَنْ نَفْسِكَ ؟
 كَثُرَتْ كَلِمَةٌ .
 إِنْ تَنْطَلِقُ إِلَّا كَذِبًا .
 أَنْتَ طَعَنْتَ لِتَقْتُلَ عَمْدًا
 أَنْتَ طَعَنْتَ لِتَقْتُلَ غِيْلَةً
 أَنْتَ طَعَنْتَ لِتَقْتُلَ دُونَ جَرِيْرَةٍ .
 هَذَا فَصْلُ الْقَوْلِ .
 لَنْ تَخْدَعَ أَحَدًا بِأَسَالِيكَ .
 فَالْكَلُّ هُنَا يَعْرِفُ عَنْ قُرْبٍ
 مِنْ وَجْهِهِ لَهُ طَعْنُكَ الْكَرَاهِ .
 الْكَلُّ بِلَا اسْتِثْنَاءٍ ،
 يَا سَادَةَ . .
 هَلْ فِيكُمْ مَنْ يَجْهَلُ قَدْرَهُ ؟
 - « لَا . لَا . لَا »
 - « هَلْ فِيكُمْ مَنْ يَنْكَرُ فَضْلَهُ »
 - « لَا . لَا . لَا »
 - قُولُوا لِلْأَمْرِ هَذَا . .
 قُولُوا كَيْفَ تَرَوْنَهُ .
 - « كَانَ سَخِيًّا مِثْلَ السَّبِيلِ :
 لَمْ يَتْرِكْ مَحْرُومًا فَضْلَهُ ،
 إِلَّا أَنْفَعَهُ شَيْئًا . .
 لَمْ تَقْتُلْهُ ؟
 - « أُنَى لِي أَنْ أَعْرِفَ
 أَنْتَ كُنْتَ رَيْبِي ؟
 - « فَضْلٌ لَا يَنْكَرُهُ إِلَّا جَاهِدٌ ،
 - « كُنَّا نَسْتَبْشِرُ بِاسْمِهِ . .
 لَمْ تَقْتُلْهُ ؟
 - « أُنَى لِي أَنْ أَعْرِفَ
 أَنْتَ أَنْتَ سَيِّئٌ ؟
 - « شَرَفٌ يَسْمَى الْكَلُّ لِأَيْهِ ،
 - « حِينَ طَعَنْتَهُ . .
 لَمْ تَطْلَعْنِي وَحْدَهُ . .
 نَحْنُ جَمِيعًا جَرَحِي نَفْسِيكَ . .
 - « لَمْ يَتْرِكْ عِلْمَانِ أَلَمْ يَهْ . .

بحيث يحصل الحاجز المعبدى المسرح من تلك الأيسر، ويشغل الجزء المخصص للمتح من المسرح بينما يشغل الجزء المخصص للقلمة الثلث الباقى .
(يدخل القلمة يتقدمهم كبيرهم ..)

- « المحكمة »

- باسم العدل ..
نحن قضاة المحكمة العليا
المتجتمعة ،
فى جلست علنية
فى البرج الأعلى للقلمة
تطبيقاً للمرسوم الصادر فجر اليوم
لمحاكمة عدو الشعب
المائل بين يديكم فى هذى القاعة ؛
بعد مداولة دامت وقتاً ،
أنفقنا فيها أقصى الجهد
حتى نتسنى أعلى درجات العدل ،
أصدرنا الحكم الآن :
« نحكم أن يثنار الجاني ،
وفقاً لمشيئته الحرة ؛
شيئاً من بين اثنين :
إما أن يثنى من بلدتنا
حتى آخر عمره ؛
إن هو أبلى الأسف على ما اقترفته يده ،
إن هو أعلن بين يديكم توبته ،
صادقة لا رجعة فيها ،
إن طاق بأسواق البلدة
هذا اليوم ،
يجهر بالتدم على ما فعله .
أو أن يبقى مسجوناً ..
فى برج القلمة حتى الموت »

- « حين طعنته ؛
لم يبك غير عدلى ،
يتربص به ،
يستظر الفرصة حتى يتفنى .
حين طعنته ؛
لم أك أعلم أن ألعن فيكم شيئاً .
يا سادة ..
كل منكم يطلب ثأرة ..
لكنى أصدقكم قولى :
من يرغب منكم حقاً فى أن يحيا
حرّاً من أغلال الخوف ،
فليطعنه طعنة .
- « قطع لسانك من منيوبة .
شئت منك يئسك .
يا سادة ..
لو أمتعت نظراً فيما قال ..
لو جدت أن الجاني لم يتردد لحظة
فى أن يعترف بجريمه .
فى أن يحكى تفصيلاً ..
كيف اختصرت فكرته فى رأسه ،
كيف الفكرة صارت خطية ،
كيف الخطية نفذها ،
كيف ترصد للمجنى عليه
وباصراو وحشياً
أحمد حتى المقيض سكينته .
.. قتل عمداً ،
مسبوقي بالتخطيط وسبقي الاصرار
مفرون بترصده تحت ستار الظلمة .
أركان جرميته اكتملت ،
وعليكم أنتم أن تقتصروا يا سادة . »

المنظر الثالث

نفس المكان .

يلو المسرح - مرة أخرى - كما لو كان من زاوية جديدة

« شكراً لكم .

أن أبقي أبداً حيث أكون الآن .
 أن تبقوا أبداً حيث الآن تكونون ؛
 في الناحية الأخرى
 من قضبان السجن الصديق ..
 .. حتى الموت .

القاهرة : عبد السميع عمر زين الدين

شكرا لعدالتكم .
 يا سادة ..
 أنا لم آت بجرم حتى آسف له .
 أنا لم أخطئ ، حتى أجهز في الأسواق بندمي .
 يا سادة ،
 إن أرضي مختارا
 أن أسجن حتى الموت .
 أرضي مختارا ..



شهریات

متابعات

مناقشات

-
- هذا الأدب .. وهذا العصر (شهریات)
○ حتى لا تتحول إبداع إلى مجلة فصلية (مناقشات)
○ قراءة في قصيدتي :
○ «عددان» و «الفرح بالنار» (مناقشات)
○ التقارب الفكري بين
○ بهاد شريف .. وجول فيرن (متابعات)
○ «الآق» .. ومواجهة الإحباط (متابعات)
- سامى خشبة
إبراهيم عبد المجيد
تعليق : سليمان فياض
- على محمود العليمى
- محمود قاسم
مدحت الجيار

هذا الأدب ... وهذا العصر

سامي خشية

والمحميون والتفريرون .. فاستولوا على صفة الحداثة ؛ ثم عادت الاتجاهات لم تكن شائعة من أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي ، الشكليون ، والمستقبليون والرمزيون .. الخ - عادت لتكون هي الاتجاهات الحديثة . مستفيدة من كل منجزات التحديث - والمدارس الفلسفية التي استندت إليها تلك الاتجاهات في التاريخ ، واللغة ، والنفس ، والتطور الثقافي ، وتربط التلقي الحسي والجمالي .. الخ .

وظهرت في الستينيات والسبعينيات ، الأعمال - في الرواية والدراما وفي الشعر والقصة - التي أصبح من المسير تصنيفها ؛ بل إن صعوبة التصنيف كانت قد بدأت تنجلي بالفعل منذ الأربعينيات .

وكيف نستطيع أن نصف «أعمال نجيب محفوظ ونفسي هانم ويوسف ادريس وغيرهم» في الرواية مثلا منذ أواخر الخمسينيات أو أعمال يحيى طهي منذ أواخر الأربعينيات ؟ وكيف نستطيع أن نصف أعمال جيل الستينيات كلها ومن تلامه ؟ وهل نستطيع أن نشعر بتلك الثقة «العلمية» ونحن ندرج عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، وأحمد عبد المطلب حجازي ، ومحمد الماغوط وفاروق شوشه ، وكامل أيوب وحيد سعيد وأمل دنقل وعبد عفيفي مطر وسعدى يوسف ويسرى خيس (مثلا ...) تحت صفة واحدة هي :

لماذا نقرأ مسرحية شعرية - أقدم أسلوب لكتابة الدراما ابتكره الأدب المسرحي ، وبمجموعة من القصص القصيرة ، وديوانا من الشعر ، ورواية ، فزراها حديثة «غير تقليدية» ، ونجدها أيضا أصيلة كل الأصالة ؟

ولماذا ندرك - ونحس أيضا - تلك الحداثة الأصيلة التي تجعل العمل الأدبي - والفني بوجه عام - جزءاً من التراث الشخصي للقارئ ، وتجعل هذا القارئ أكثر وعياً بعصره القائم ، رغم أن الكاتب قد يكون من جيل متقدم : عهد الرحمن الشرقاوي مثلا في حبال الدراما الشعرية ، أو من جيل ما يزال يحفر طريقه ويتلمس ويتكرر «أصوله» الفنية (البنائية والتعبيرية) ويصوغ وعيه فيها هو يكتب أعماله معتمداً على رؤى علمية وعلى تفاعل مباشر مع واقع سريع التغير في بيته وفي تفاصيله ، وعلى إدراك غير محدد للأشكال الفنية . ولوظيفة الفن بالنسبة للفنان ، وبالنسبة للمجتمع مثل يسرى خيس في حالة الشعر ؟

ليس هناك «مذهب» فني بعينه ، اصطلاح على تسميته بالمذهب الحديث : في الغرب كان التعبيريون والسيراليون والتفسيون والصوريون .. الخ يوصفون جميعاً بأنهم «محدثون» فيما بين العقد الأول إلى العقد الرابع من هذا القرن ، ثم جاء الواقعيون الجدد والتسجيليون

الشعر الحديث ؟ وهل نستطيع أن ننزع جبيرا ابراهيم جبيرا وحليم بركات والطيب صالح وادوارد الخراط تحت «صفة» فنية واحدة ؟

الحداثة تفهم أحيانا على أنها «المعاصرة» ، ولكن ماذا عن الأعمال التي خلقها الإبداع الإنساني الفني عبر تاريخه الطويل : بأي معنى يُستبعد طرفة أو أبو العلاء أو المتنبي عن «عصرنا» وهل كان يمكن لهذا العصر أن يوجد دونهم ؟ .

وهل يمكننا أن نخل هذا العصر منهم ثم يبقى هو هو ، وهل يمكن أن نخله أصلا من وجودهم - ولا أقول من آثارهم ؟

المعاصرة ، والتعاصر ، وجهان للحداثة بالتصور العام - وهو التصور الوحيد الممكن في اعتقادي الذي ييسر لنا استخدام هذه المصطلحات غير الدقيقة والتي يترزع عنها «عصرنا» دقتها أكثر وأكثر ، كلما اكتسب معنى هذا العصر إلى «الدقة» قوة أكبر وانتظاما أكثر ودقة !! .

يقول الكثيرون ، مثل «ت . ص اليوت» : إن العمل الفني إذا ما تم إنجازه ، فإنه : «يعود إلى عالم الطبيعة» ، فإذا ما ثبت وصمد وبقي حيا ، يصبح - في هذه الحدود - عملا باقيا أو دائما ، وهل ذلك تصبح كل الأعمال الفنية «معاصرة» ، أي أنها تنتمي فعليا إلى «عصر» واحد ، أو إلى زمن مستمر ، وتصبح أيضا «معاصرة» أي متصلة إلى العصر القائم . وعلى نفس الطريقة ، يقول الشاعر ويستهم اودين - ثرين اليوت في مدونة التجديد - أو التحديث - (السابقة) للشعر والدراما الانجليزيتين : إن العالم - بالنسبة للعقل البدائي مغلق ومحدود في إطار زمان ومكان محددين ، أما بالنسبة للعقلية للتطورة ، وخاصة عقلية الفنان ، فإن جميع الأزمنة والأماكن تتواجد معا . ويقوم هذا الموقف عادة على أساس افتراض وجود قيم دائمة ومطلقة ، وأن الفن - لذلك - دائم - طالما هو يعكس ويمجد تلك القيم .

ولكن ماذا عن «تلقى» الفن ، وعن «التلقين» القراء والمشاهدين والمستمعين ؟ وماذا عا يضيفونه إلى العمل الفني بتلقيهم له ، وماذا عا يحصلون هم عليه من العمل الفني أو ما يضيفه العمل إليهم ؟

هل يستطيع من لم يعرف تاريخ فرنسا وبريطانيا في عصر الثورة الفرنسية الكبرى أن يتذوق ما تضيفه رواية ديكنز « قصة مدينتين » ؟ وهل يستطيع من لا يعرف التصور الإسلامي عن علاقة الله بخلقه وعن اليوم الآخر وعن صور القيامة . . الخ ، أن يتذوق « رسالة الغفران » ، وأن يحصل منها على كل ما تمنحه من وعي وامتعة جمالية معاً ؟ هل يستطيع من لا يعرف الأسطورة الإغريقية ، أو التصور المسيحي عن الخلق والخطيئة الأولى والخلاص والدينونة ، أو الفلسفة الأبيقورية ، أو فلسفة بيكون أن يتذوق هومر ، أو ميتون أو فيرجيل أو شيكسبير ؟ وهل يستطيع من لم يعرف شيئا عن صحراء أمري القفر، وديانته والتركيب الإجتماعي لمجتمعه وقصته بين النشازة والقياصرة أن يتذوق شعره ؟ وهل يستطيع من لم يعرف تأثير الفلسفة اليونانية في العقلية العربية في القرن الثالث الهجري أن يتذوق ما فعله أبو تمام وما أنجزه أبو الطيب المتنبي ؟

إن استحالة المعرفة الكاملة للخلفية الثقافية والإجتماعية والنفسية لكل عمل فني (عظيم) بالإضافة إلى تسارع إيقاع عصرنا . وتزايد انشغال الناس فيه بـ «سطح» ، الزمن والمكان والملاقات والأشياء ، أي بـ «عصرهم» القائم والمفتت إلى أيام تتلاحق - وقد لا تترابط أبدا في الذاكرة الواحدة - قد أدى إلى ظهور فكرة أخرى عن علاقة العمل الفني بالزمن ، فكرة تقول بأنه لا شيء دائم ، وأن العمل الفني الواحد والعظيم ، يمنح لأهل كل عصر - وزمجا لأهل كل مجتمع في كل عصر - المعنى الذي يستطيعون استخلاصه منه ، والحس الجمالي الذي يستطيعون أن يصلوا إليه فيه . كانت فنون الحضارات القديمة (والقديم بالنسبة للفن في هذا الموضوع قد ينسحب إلى القرن التاسع عشر) تفكر في المستقبل - في كل العصور القلعة - باعتباره مجرد امتداد ثابت لعصرها دون مقنة

عمله الفني ، ولكنه لا يستطيع أبداً أن يتخلل عن شعوره بأن عمله لابد أن يمتزج بـ «لا نهائية» التاريخ : أي لا نهائية الزمن الانساني ، وجودها ، واجتماعيا ونفسيا . في جانب ليست هناك قيم ثابتة ثابتا مطلقا ، ولكنها باقية ومتغيرة في آن واحد . وفي جانب ليس هناك زمن متحجر ، ولا زمن خالو الا من نفسه : كل الأزمنة قائمة وكلها متغيرة ، وكلها أيضا تحوى الزمان كله .



○ الشرقاوي وحداثة الدراما الشعرية :

العمل الفني - الأدي - العظيم الواحد ، يستند في آن معا إلى تلك القيم الثابتة - حتى على سبيل نفيها أو التناقض معها [إنه لا يستطيع أبدا إسقاطها من الحساب أو إغفالها] وإلى القيم «الحديثة» التي صنعتها وأرستها عشرات مدارس الحدأة ، ولكنه - بإبداعه واكتساله - يرسى قيمة ما جديدة ، لأنه «حل» مشكلة فنية (جمالية) كانت قائمة قبل أن يتجسد الموضوع المعين في البناء والشكل المعينين . إنه (العمل الأدي) - هو نفسه ، وهو أيضا «تراثه» من القيم التي ينفثها أو التي يبتثها .

أذكر أن شاعرنا الراحل صلاح عبد الصبور ، كان يقول ، إن جهاده الفني لصياغة أشكاله وقوالبه الدرامية لمسرحياته (أي لحل المشكلة الجمالية التي كانت تواجهه في كل عملية إبداعية) لم يكن جهادا ، فقط ، مع «الموضوع» ، ولا مع «الشعر» وحده : كان أيضا جهادا مع أحمد شوقي وعزيز أباظة ، ثم مع عبد الرحمن الشرقاوي .. وأيضا مع شكسبير واليوت .

ولو كتب عبد الرحمن الشرقاوي عن «تجربته الإبداعية» : أي عن جهاده الفني لحل ذلك الإشكال الجمالي الذي واجهه عند ما كتب «جميلة» - أول مسرحية كتبت بالشعر التفعيل (الحديث أو الحس) في العربية ، لقراءنا دون شك تجربة فريدة في نوعها : لا شك أن الشرقاوي كان يجاهد ضد «الشعر» نفسه ، وأنه تأمل مليا ما طرحه عزيز أباظة وأحمد شوقي - ورعا غيرها - من حلول عندما كتب شوقي الدراما الشعرية العربية

تغير في القيم . أما فنان عصرنا فإنه يفكر في «الآن» باعتباره مؤقثا ، وفي الماضي باعتباره «مذكري» لكي يتم تلويها فلا بد من استحضارها ، أما المستقبل فليس بالنسبة لهذا الفنان سوى حلم أو توقع أو تخيل - مهما حسبت عوامل ظهوره - فإنه لا يمكن أن يكون يقينيا بأي شكل : اكتشف هذا الفنان - لأسباب كثيرة تتعلق بمكتشفات العلم عن المادة وعن الزمن ، ومقولات الفلسفة عن الوجود ومراسل التاريخ وعلم النفس . . الخ - ولأسباب أخرى أكثر بساطة تتعلق بشكل الحياة بعد الانفجارات الصناعية والسكانية والمواصلاتية والمعرفية . . . الخ - اكتشف هذا الفنان أن عليه أن يساير تدفق الزمن السريع .

في بعض الحالات كان برنارد شو يريق لإحدى الفرق بتعديلات على إحدى مسرحياته (جنيف) مع تلاحق الأحداث ، وفي حالات أخرى اكتفى برينجت باقتراح أكثر من نهاية لبعض أعماله ، أو ترك المسألة للمخرج المحتمل أو لرأي الجمهور ؛ وفي حالة أخرى كان من المحتمل أن يتكرر الشعراء العرب إيقاعا جديدا لشعرهم ، بمنحهم حرية أكبر في الإقصاء إلى أصوات عصرهم ، وفي تجسيد إيقاعات هذه الأصوات . . ولكن ثمة حالات أخرى قد تحتم على الفنان أن يشعر بضرورة التحرر من كل قيمة مسبقة ، معنوية أو تعبيرية أو أسلوبية ، فكرية أو جمالية تتعلق بالبناء أو البلاغة . ولكن في حالات مختلفة ، شعر الفنان بأن «زمانه» لا يمكن إلا أن يحتوي كل الأزمنة الأخرى (لتذكر أيرويكر وأسرته في «جنازة فينيجان لجوس» أو أبطال «ليالي ألف ليلة» لتجيب محفوظ ؛ أو ميخائيل ورامسة في رواية «انوار الحرايط» - وهذه أمثلة مباشرة) - ولكن أين هو العمل الفني الطموح والأصيل الذي لا يفكر في الأزمنة الأخرى - كل الأزمنة المترتبة في الزمان الواحد ، فيها هو يستمد مادته وصوره المباشرة من زمن أو من عصر واحد بعينه يغلب أن يكون هو العصر الذي يعيش فيه الفنان بالذات ؟

هكذا تبرز الرؤية الثالثة لصلاحة الفن بالزمن في عصرنا ، فالفنان قد يتخلل من السعي الواحي إلى «خلوده

وفي هذه المسرحية الأخيرة ، تطرح حلول جديدة تماما - وخاصة في الفصل الأخير من تراجمها البطل المتصبر الذي لا يؤدي انتصاره إلى حل كامل لقضية أمته - ويرز بقوة دور «الأمه» كجماعة . وهذا هو التصور الذي يبدو أنه أكثر سيطرة في دزيم الفلاحين .

ليس في نيتي هنا أن أكتب هذه المعجزة عن مسرح هيد الرحمن الشرقاوي كله ، ولكنني أردت - أولا - أن أشير إلى العلاقات الجوهرية بين «تراث» الشرقاوي العام (الشعر العربي ؛ المسرح الشعري العربي السابق عليه ؛ المسرح الشعري الحالي) وبين تراثه الخاص (الشاعر التضميل - كاتب الرواية) وبين موضوعاته الدرامية (المصرية/التاريخية/الشعبية) وبين أداته التصويرية الجديدة (شعر التضميل) ، وبين هذا كله من ناحية وبين معاصريه أولا ، ثم عصريه كله :- قضايها وطنه وأمه وعمله ، وأردت - ثانيا - أن أشير إلى أن هذه الشبكة من العلاقات المتداخلة ينبغي أن توضع في حساب العملية النقدية إذا أردت حقا أن تكشف ما أضافه العمل الواحد ، أو مجموعة أعمال الكاتب الواحد من منظور الحداثة أو المعاصرة ، وبالتالي من منظور تأثير العمل ، أو مجموعة الأعمال في مجالات تجعل شبكة علاقاته الفنية والفكرية والاجتماعية . وأردت - ثالثا - أن أشير إلى استحالة تحقيق انجاز في أدبي له قيمة ، ما لم يكن الشاعر قد واجه المشكلات الكبيرة التي تطرحها عليه هذه الشبكة من العلاقات ، وابتكر حلوله الأصلية لها ، ولعل القيمة الكبرى في أعمال الشرقاوي تنبع من مواجهته لتلك المشكلات الفنية وفي أصالة الحلول التي ابتكرها - بإبداعاته الدرامية الشعرية - أساسا .



تتحول الحلول الفنية التي ابتكرها شاعر غنائي ودرامي كبير مثل هيد الرحمن الشرقاوي إلى ما يكاد يكون «تقليد» جديدة - مثلما تحولت الحلول التي ابتكرها صلاح هيد الصبور - في نوع آخر من الدراما الشعرية إلى تقليد جديدة : وليس مطلوباً - ولا هو صعب - لمن يحظى آثار

الأولى (الكتابة الأولى له «على بك الكبير» كانت في أواخر تسعينيات القرن الماضي على ما أذكر) ، ولا شك أنه رفض - أوردني ضرورة تجاوز الكثير من حلول شوقي ، وربما كل الحلول التي تبتاعها أو ابتكرها عزيز أباظة ، وأنه كان أول من اكتشف طبيعة الإشكالات الفنية التي تطرحها كتابة دراما وطنية عصرية بالشعر التضميل ، حيثما كان الشعر التضميلي ذاته يجاهد مايزال لكي يكشف قيمه الجمالية - التصويرية والبنائية الجديدة ؛ وربما كان هذا الإشكال - إشكال غنائية الشعر التضميلي - هو أكبر ما واجهه الشرقاوي وتمكن من حله مستخدما طبيعته هو - طبيعة هيد الرحمن الشرقاوي - الإبداعية : طبيعة الكاتب الروائي الواقعي : في «جميلة» نرى بدايات «الحل الملحمي» للدراما البطل الذي تلخص فيه وتتجسد من خلاله أحلام أمته وفضائلها وكوابح انطلاقها : لقد قرر الشرقاوي أن يتعامل مع الموضوع المصري باعتباره تاريخيا (هل كان هذا الحل مستمدا من الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد : نتذكر «بايزيد» و«اسين» - مثلا) وقرر في نفس الوقت أن البناء الروائي (الملحمي في دراما تاريخية) تكتب بالشعر هو أفضل الأبنية لموضوعه لكي يخلص صياغة الشعر التضميلي من غنائه ، دون أن يفقد البعد الغنائي للموضوع ذاته . في «الفق مهران» لم يصبح الموضوع عسريا - ولكن البعد التاريخي ولمسة التراث الشعبي يعطرحان إشكالات جديدة ، ويمبررات جديدة للبناء الملحمي (أنا استخدم مصطلح : الملحمي هنا بمعنى مختلف كل الاختلاف عن المعنى البريغتي . معنى أقرب للمعنى الأصلي للنوع الأدبي المعروف بالملحمة ، والذي يرى أساتذة كثيرون لنا أنه مطابق لنوع السيرة الشعبية العربية - ويصرف النظر عن هذه العلاقة ، فإنني أعتقد أن البناء الملحمي - بهذا المعنى - ينبع عند الشرقاوي من ثلاثة مصادر : البناء الروائي ، والحنس التاريخي ، والشعر . وقد يكون هذا بحثا مستقلا غنيا) وبسبب الموضوع المصري في «وطفي حكا» نمود إشكالات «جميلة» إلى الظهور في مستويات جديدة من الطرح والحلول معا ، ولكن إشكالات «الفق مهران» هي التي تسيطر على «الحسين ناكرا» ، وشهدا «ثم حل «النسر الأحمر» .

صلاح عبد الصبور أن ينفي - دون محاولة جدية للتلوق ولا للفهم - عن انجاز الشرقاوي الذي ما يزال كثير العطاء - والأصالة والجمال : عن الأصالة الآن ينبغي أن نتكلم .

○ يسرى خيس وأصالة الشعر الحديث

في ندوة، لمجلة فصول عن «الحداثة» نشرت في العدد الأول من المجلد الثالث (أكتوبر ١٩٨٧) أشار الكاتب العراقي الكبير جبراً إبراهيم جبراً إلى معنى للأصالة إشارة ينبغي أن نذكرها : بالمعنى الأوروبي ، تشير «الأصالة» إلى ما ينبثق من الذات ويصدر عنها وحدها ، ولكن المصطلح العربي يعني الارتباط بالأصول (الجلود) ويعني أيضاً الصدور عن الذات .

ولكن السؤال الذي يبرز على الفور هو : إلى أي مدى يمتزج الصدور عن الذات بالارتباط بالجلود ، وإلى أي مدى يتناقضان ؟

إن امتزاجهما لا يعني عدم وجود تناقض ، كما أن تناقضهما لا يلغي الارتباط الحميم . ولكن الارتباط الحميم لا يمكن أيضاً أن يعني الاكتفاء بالاحتذاء بالسابقين أو ببعضهم ، والأصالة لا يمكن أن تعني إعلان الرفض محذور الألف والفهم لسابقين آخرين .

وفي عملية التلوق - كما في عملية الإبداع نفسها - تقوم اختبارات - مسبقة أو تلقائية - لتحديد مجال الارتباط بالأصول أو الصدور عن الذات . ومدى كل منها ونوعه .

«قبل سقوط الأمطار» ، هي المجموعة الشعرية الأولى لـ يسرى خيس - صدرت في يناير الماضي عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - تطرح قراءتها عدداً من القضايا الهامة هنا ، ليس في وسع «الشعريات» إلا أن تشير الأسئلة حوضاً : أين يتحدد مجال الارتباط الأول بين الشاعر ولغته : في مفردات اللغة وحدها ، أم في التراث البلاغي والنحوي لهذه اللغة - إلى جانب المفردات ؟ في التراث النقدي العربي ، لم يكن يمكن أن تثار أصلاً قضية الارتباط بالتراث البلاغي والنحوي (والعروض بالنسبة للشاعر)

أي قضية الارتباط بين الكاتب ولغته . ولكن عصرنا طرح قضية «العروض» ، واكتشف أن «البلاغة» الأدبية ليست قواعد متجمدة ، بل إنها تطورت ، وأنها من الطبيعي أن تتطور . ولكن ليس من المنطقي أن يكون لكل مرحلة في هذا التطور وقواعدها الخاصة ، وأن يكون للتجديد ذاته منطق متناسك يمتد من «الرؤية» التي يكشفها العمل الإبداعي وي طرحها ، إلى بناء العمل ذاته وأسلوبه ويلاخه وعلاقته بـ «نحو» اللغة التي كتب بها العمل ؟

هل يكفي أن تكون «الرؤية» أصيلة وكاشفة عملة بشارعي شعري نافذة وكثيف ، وأن تكون «الأصالة» - بناء وأسلوباً وبلاغة ونحواً - مرتبطة باللغة فقط من خلال «المفردات» التي يتصرف فيها الشاعر بناء على إحساسه الخاص ، وليس بناء على «المعجم» القائم للغة ذاتها ؟

وهل يمكن أن تظل الرؤية أصيلة عملة بشار ذلك السوعي الشعري إذا خضعت فقط لمطالب الارتباط بالجلود ، دون أن تلتقي بمطالب الصدور عن الذات ؟ إلى أي مدى تمتد حرية المبدع في التعامل مع اللغة ، وفي التعامل بها ، وما هو «المعجم» - معجم المفردات ، ومعجم القوانين - قوانين النحر والعرض والعروض ... الخ - الذي يمكن أو ينبغي أن يستند إليه إبداع الشاعر ؟ وهل يستطيع القارئ - قارئ عصرنا المتعدد مستويات التعليم والمعرفة والقارئ المجهول العام المطلق الثابت أن يلتقي مع المبدع دون اتفاق مسبق على «قاعدة» ما سائلة ، أو ذات منطق متناسك ؟ أم يستطيع هذا القارئ - المحدد المتحور ، أو المطلق الثابت - أن يكفي بما يمكنه استخلاصه من رؤية الشاعر عبر نماذج صياغته الأصلية - أصالة ذاتية - غير الملهدة ؟

ولكن من حق الشاعر أن يجيب - في حدود هذا المقال - على أسئلة أخرى :

من أين - ومن أي موقف تتبع رؤية ؟ وماهي مبررات صياغتها لها على هذا النحو ؟

قصيدتان فحسب ، من قصائد المجموعة الإحدى والثلاثين ، تنتميان - زمنياً إلى أواخر الستينيات (٦٨ -

٦٩) ، وكنت باقى القصائد جميعا فى السبعينيات .
ولأننى أعرف أن يسرى يكتب الشعر وينشر قصائده منذ
متصف السنينيات - أو أوائلها - فإن لا اختياره هذا
والحدء الزمنى لقصائده معنى : اختار أن ينشر قصائد
ما بعد الهزيمة فى يونيو ١٩٦٧ . والشاعر حرفته العلم
(أستاذ جراحة ييطرية ، وله اهتمامات علمية بحتة -
كبحوث معمليية ونظرية ، بقدر اهتماماته الأكليينيكية
المعمليية) ؛ ولكن هواه هو حرية الإنسان فى هذا العالم ،
والحب ، : حرفته - أو مهنته - محمد جانباً هاما من علاقته
باللغة : اللغة أداة عميدة لنقل المعلومات المحددة ،
والأفكار أو المعانى أو العلاقات المحددة بين أشياء
وأشخاص محددين . ولكن هواه محمد جانباً آخر هاما من
علاقته باللغة ، يدفعه هوى الحرية والحب إلى اختيار
ذائق ، حتى فيها يتعلق بالأسلمت : إنه يتمنى ، لا من
منطق الوجوب . وإنما من منطق الإيمان الشخصى .
يكتب الشعر لأن هواه يريد أن يعرب عن نفسه ، ويكتب
بهذه اللغة لأن علاقته باللغة عمدة سلفاً قبل أن يغامر فى
عالم التعبير بالشعر . ولكن اللغة هنا لا تكون مجرد معادل
لما يريد التعبير عنه - اللغة المعجمة لا تستطيع استواء
تجليات الهوى وتجاريه ، إلا إذا أعاد الشاعر صياغة علاقته
باللغة (اللغة بوصفها معجماً ، أو بوصفها لساناً - دائرة
على ألسنة الناس ولسان الشاعر) وهذا ما لا يمكن مطالبة
الشاعر به . توحى قصائد يسرى خيس بأنه يستخدم هذه
اللغة للمرة الأولى ، كلما كتب قصيدة جديدة .

وينتزه يظل على حاله ، غير الهندسى أو غير «الينائى» ،
بالشكل - أو بـ «اللاشكل» الذى فاض عن شعوره به أول
مره : ربما كان هذا شكلاً فى حد ذاته ، وربما كان افتقاده
للبناء المقولب «مطلقاً» إذ يعكس - انطباعاً أو وعياً - بعالم
تنحطم فيه الأشكال بانتظام ويفقد منطق إنتاج أشكال
مقبولة جديدة فعدانا لا تمويض له .

بذلك تصبح رؤية يسرى خيس هى مبرراته - بالذات
- لصياغته لها على هذا النحو ولكن هذا لا يسقط حقنا فى
طرح الأسئلة التى بدأنا بها ، ولا يسقط عنه ، ولا عن
النقد واجب الإجابة عليها .

إن إنتهاء بهرى لعصره ، ولثقافته أمته ، ولذاته (أى
أصالته بمعنى الصدور عن الجذور وعن الذات كليهما) قد
لا يكون موضع تساؤل ، والمشكلة هى مشكلة تحول هذا
الإنتهاء من «بدئية» إلى فعل أو فعالية ، يتحمل هو فيها
مسئولية لا تقل عن مسئولية النقد : نقد لغتنا وشعرنا
بشكل عام ونقد لغته وشعره بشكل خاص . فاصالة
الشاعر تظل مسألة «شخصية» إذا احتفظ بشعره لنفسه .
ولكنها تصبح قضية عامة ، يتحمل هو فيها نصيبه الذى
يزيد عن أى نصيب لأى واحد من الآخرين ، عندما
يشاركنا الشاعر فيه ويدعونا إليه ، ثم نجد ما يميز بيننا
وبيت بائى شكل : كان من واجب النقد أن يتفاعل مع هذا
الشعر ؛ ولكن الشاعر يتحمل مسئولية التفاعل الأولى .

هكذا نكتشف أن الحدائة تفرض طرح قضية الأصالة
أيضاً ، وأن كليهما يطرحان قضية علاقة المبدع -
والقارئ - مع - بالزمان المطلق . وبالزمان المحدد (أى
العصر) ، وأن أدبنا يحتاج إلى جهد كبير لكى «يفلسف»
علاقته بعصره . والعصر لا يعنى - فقط زمناً محدداً ، بل
مكاناً محدداً أيضاً ، هو هذا الوطن ! .

سامى خبطة

فى العلم - فى الكتابة العلمية - لا بد من بناء هندسى
صارم عمدة البدايات والأهداف سلفاً - ولكن قصائد
يسرى ، يحكمها هواه لا مهنته ، تغلو من هذه الصرامة
البنائية - وخاصة قصائده الطوال ، معها حاول تقطيعها أو
تزييمها أو تجزئتها . كتابته تصلنا فى حالتها الخام أو تكاد ،

حق لا تتحول "إبداع" إلى مجلة فضلية

إبراهيم عبد المجيد

إبداع . وأنا شخصيا لست مع هذا الموقف لأنى لا أرى أن مجلة إبداع تمثل فكرا رجعيا ، كما لا أراها العكس ، ولكن أراها في حدود المجلة الأدبية العادية التى تسمى لنشر أعمال جيدة بصرف النظر عن أيديولوجية ما . أضيف إلى ذلك كل الأسباب التى تحدث الأستاذ سليمان عنها ، ولكن ذلك كله لا يعنى مجلة إبداع من بعض الوزر . فكل مجلة سياسة ما ، وطريقة فى تنفيذها . وهل كل مجلة أن تبحث عن الطرق التى تشرى صفحاتها ، وأن تشق لنفسها سيلا رغم أى صعوبات . وصحى هنا أن أقف مع كاتب المقال عند بعض القضايا الهامة التى أثارها :

○ أول ما يجب الوقوف عنده ، هو أن معظم من أشار إليهم كاتب المقال من مهاجمي المجلة لا يجب أبدا أن يسيوا له كل هذا الانزعاج لاهم ، ببساطة ، لا يشكلون نقلا ما . وببساطة أكثر حواة للإشارة ؛ يستطيعون أن يفعلوا ذلك مع أى مجلة .

○ ومن أخطأ ما جاء بمقال

مسيرة هذين الفئتين فى مصر والعالم العربى بشكل خاص . إذن سبب التحفظ ليس رفض المجلة لبعض الأعمال ولكن قبولها . . . هذا ولقد فلسفت الأمر لنفسى بأن القائمين على هذه المجلة ، وهم أدباء كبار لهم قيمتهم ، إنما أرادوا لكل زهرة أن تتفتح بعد بوار ثقافى طويل ، ومن ثم جعلوا معاييرهم النقدية تقف عند الأسس البسيطة للفن ، مثل أن تكون للقصة بداية ووسط ونهاية مثلا ، وأن تكون القصيدة غنائية سهلة المعانى !! كما أن المجلة جاءت بعد فترة من التشردم الأدبى إذ رأينا ، وما زلنا أعدادا كبيرة من المجلات غير الدورية لم يكن من السهل أن ينتقل كتابها إلى صفحات إبداع ، خاصة وأن ظهور هذه المجلات إنما جاء لمواجهة صف السلطات بالمجلات الأدبية وتجربة الإبداع . فكان هناك موقفا سياسيا وراء هذه المجلات غير الدورية - وبعضها جيد ، وأكثرها ردىء - . وحين ظهرت مجلة إبداع ظهر أن الموقف السياسى هو الأقوى فى هذه المجلات غير الدورية وقليل من كتابها - ومعهم من المبدعين فى الأساس - من انتقل إلى صفحات

قرأت المقال الحساد لسليمان فياض حول «واقعا الثقافي ومجلة إبداع» المنشور في عدد فبراير من هذه المجلة . ولقد كان هذا المقال هو أول ما قرأت ، وكأنما كنت أتوقعه ، أو لعلنى كنت أنتظره ، خاصة وأن كاتب المقال بالنسبة لى ليس مجرد كاتب أقرأ له ، وأعجب به ، ولكن كثيرا ما نلتقى ، وأسمع منه وأعرف ما يقلقه .

وبداية أقول إننى ممن «المحفظين» على مجلة إبداع . لكن ليس لذلك أسباب أيديولوجية مثلا ، ولا وراءه ادعاءات كاذبة ، ولا أنا من غير المتبولين على صفحات المجلة . ولكن لأنى أرى فى كثير مما تنشره المجلة ما لا يستحق النشر قياسا إلى الإنجازات الفنية المعاصرة فى القصة والشعر بشكل عام ، وإلى

الأستاذ سليمان فياض قوله : إن المجلة طلبت أكثر من مرة من بعض النقاد متابعة ما ينشر من أعمال إبداعية في مصر والعالم العربي ، وكان الحافظ الذي حال دون ذلك هو سؤال الناقد : كم تدفع له مجلة إبداع ؟ . وأنا أصدق كاتب المقال . ولكني أتجاوز عن هذه النقطة ، وأتجاوز كذلك عن هذا النوع من النقاد . وإذا كانت سوق المجلات العربية البترولية رائجة ، وهي كذلك ، وهي بالتأكيد إحدى المشاكل التي تعاني منها حركتنا الثقافية فإن هناك من الصحف والمجلات العربية ما يستحق المشاركة المصرية فيه ، فتواجد الأقلام المصرية على الصفحات العربية مسألة تاريخية ، والعكس صحيح . أما الوجه القبيح للقضية فعلينا أن نفكر كيف نقاوم . وأنا هنا سأغامر وأذكر أسماء بعض النقاد الذين يجب أن يخرجوا عن صمتهم أو مشاغلهم . هؤلاء النقاد وغيرهم يتحملون مسؤولية إحياء ما أسميه « الحياة اليومية للأدب » . تلك التي تقوم على المقالات التابعة للأعمال الإبداعية ، وعلى إثارة القضايا الجمالية والفكرية - ولا اعتقد أن مجلة إبداع ترفض ذلك - الحياة اليومية للأدب هي التي تخلق أجيال القراء وأجيال الكتّاب ، وذلك ما كانت تفعله مجلات مثل الرسالة ، والثقافة ، والكتاب المصري . والصحف الحزبية - أيام الملكية - ومجلات الستينات ، وصفحة المساء

الشهيرة العظيمة التي كان يمررها الفنان النادر عبد الفتاح الجمل . إن الحياة اليومية للأدب الآن على صفحات الصحف أو المجلات الأسبوعية فقيرة فقيرة ، وأحياناً تصل إلى حد الإسفاف ، كما هو واضح في قضايا أثّرت بالقلم من نوع : « هل ترك أدب كثرًا عند طه حسين كما جاء في الرواية الشهيرة ؟ » - كذا !! - هذه الحياة اليومية للأدب كانت محل الهجوم الكبير في السبعينات وعلينا الآن أن نخلفها خلقاً أو نعيد خلقها . لذلك فإنني أتوجه بالسؤال إلى أساء مثل : د . عبد المحسن طه بدر . د . عبد المصم تليمة ، د . محمود الربيعي . د . علي الراعي الذي لا أعرف لماذا لا ينقل مقالاته التي كان ينشرها في المصور إلى صفحات إبداع ، د . عبد الحميد إبراهيم ، د . لطيفة الزيات ، د . سيد حامد النجاشي ، وجيل آخر من الاساتذة مثل د . جابر عصفور . د . علي عشري زايد . د . أحمد الهواري . د . حافظ دياب . د . رضوى عاشور ، وغيرهم ممن لهم اهتمام أوسع من الأكاديمية ، بالأدب والفنون . ونقاد مثل سامي خشبة وفاروق عبد القادر وصافيئاز كاظم وفريدة النقاش وصبري حافظ . وأساء جديدة مثل حسين حمودة ورمضان الصباغ ومحمد بدوي ومحمد كشيك ومحمود عبد الوهاب . هناك آخرون بالتأكيد ، وليس في هؤلاء جميعاً من يكتب في صحف مشبوهة ، ولا من يسعى إلى

١ « وال البترول ، وإذا وجد لأحدهم شيء في صحيفة عربية فستجده في صحيفة محترمة لا يعيب الكاتب المصري أن يكتب فيها . لماذا لا يكتب هؤلاء في مجلة إبداع . هذه قضية يجب أن تبتناها المجلة . وهذا سؤال أتوجه به إليهم .

وفي إطار ما أسميه بالحياة اليومية للأدب لابد أن أسوه أن مجلة غير دورية هي «خطوة» أثارت في عهدها الأخير قضية الواقعية . وجاءت افتتاحيتها حامية وعلى درجة خطيرة من الأهمية . وكترست العدد كله تقريباً لهذه المسألة . وبدا واضحاً أنها تدخل في مشاجرة مع مجلة فصول ، وما يتناه من مناهج شكلية . هذا مثل لما أعني به الحياة اليومية للأدب . وكان جديراً بمجلة إبداع أن تتناول القضية لأنه من غير المتصور أن تنشب معركة أدبية بين مجلة غير دورية يصدر منها عدد واحد كل عام ، ومجلة فصلية ترد على الناس في افتتاحية رئيس تحريرها . إننا نعيش في عصر الماء الراكد الثقيل ، وعلى كل قادر أن يلقى فيه بحجر . على مجلة إبداع إذن أن تسخر من هبونها ، وتبحث عن المارك أو تثيرها ، وأن تبحث - لذلك عن أسلوب للعمل .

○ النقطة الخطيرة الأخرى التي جاءت بمقال الأستاذ سليمان فياض هي قوله في معرض حديثه عن أزمة المجلة في الحصول على الأعمال الممتازة : إن هناك قلة من المبدعين المجددين في سنوات السبعينات من

أصحاب المواهب العظيمة الذين عرفتهم مصر والعالم العربى حتى نهاية الستينات . ورغم أن الأسباب التى ساقها الكاتب كلها وجيهة وصحيحة إلا أن النتيجة ليست كما يتصور . هناك مبدعون من أصحاب المواهب العظيمة ظلوا يكتبون فى صمت خلال السبعينات ، وحاصرتهم كل الظروف التى ساقها الكاتب ، ولا تزال تحاصرهم . ومن يتابع مجتكم سيضع يده على بعض هذه الأساء ، ومن يتابع بعض المجلات غير الدورية - وليس كلها من فضلك - سيضع يده على أساء أخرى . يمكن أن أوافئك فى القول بأن الحصاد قليل . وبين كتاب الستينات أنفسهم من توقف أو نعت ، أو توسع وترهل فى الكتابة . القضية هى أن السياسة ابتلعت الأدب .

والغريب أن هيئة الكتاب حين تصدر سلسلة جديدة من الكتب - سلسلة مختارات فضول - تبحث عن أساء لامعة لا تعجز عن نشر أعمالها وتحويلها إلى أفلام ومسلسلات . وأقول هذا لأن الأستاذ سليمان قباض أحد المشرفين على هذا الكتاب أو هو المسؤول مع الدكتور عز الدين اسماعيل . أعرف أن فى مجتكم نشر عمل أو اثنين لبعض الشباب ، لكن هذا غير كاف ، وهناك فارق بين أن تصدر سلسلة لنشر الأعمال الأدبية ، وسلسلة لتحريك الحياة الأدبية . إن مجلة غير دورية هى أدب الغد أصدرت عددا واحدا تصدر

الآن عددها الثانى المائل للطبع وأنا أكتب هذه السطور ، ولعله أن يكون قد صدر قبل نشر هذه الكلمة ، وتكون قد اطلعت عليه وسوف يرى الأستاذ سليمان ومعه الدكتور عز الدين اسماعيل الذى يرسم سياسة الهيئة ، ومعه طاقم تحرير إبداع أن عددا قليلا من كتاب السبعينات يستطيع أن يصدر عددا قريبا يحتوى على ملف عن أحد الكتاب غير المروفين لكم ، ولكنه من أجود الكتاب بالإضافة - إلى عدد كبير من القصص القصيرة ، لغيره من الكتاب المتوفرين لهذا الفن بقى ، بالإضافة إلى عدد من القصص المترجمة عن الأسبانيين مباشرة ، لأحد أهم كتاب أمريكا اللاتينية . ولذا نذهب بعيدا ؟ لا شك أنه قد وصلت إلى الأستاذ سليمان والدكتور عز الدين اسماعيل نسخة من العدد الأول لسلسلة « القصص المصرية القصيرة » التى أصدرها أنا والصدى محمود الوردانى وكاتب المسرح رؤوف مسعد مثلا لأحدى دور النشر الخاصة ، ما الذى يجعلنا نفعل ذلك على نفقتنا - ونحن بالأساس مبدعون - ويستغرق ذلك منا الوقت والجهد . إننا نريد - يجب - أن نلقى بكثير من المحصى فى هذا الماء الراكد الثقيل . على أن الأمر كله لا يجب أن يكون على هذا النحو . إن التمايز بين الستينات والسبعينات تمايز مفتعل - فليست هناك أمة تخرج كل عشر سنوات جيلا ، وإلا كنا فى مصنع تفرغ - إن كتاب الستينات والسبعينات جميعا خرجوا من سلة

واحدة هى سلة الهزائم العربية ، والفروق ليست شديدة بينهم . وإلا إذا كان الأمر كما يتصور الأستاذ سليمان فلماذا لا يملأ كتاب الستينات مصريون وعرب صفحات إبداع ؟ سأبنى مقالى عند هذه النقطة . وإذا كانت هناك من إضافة فهى من إحدى مقالات يوسف إدريس العظيمة التى كانت تطلع بها علينا فكرته التى لن تغلق أبدا . تحدث يوسف إدريس ذات مرة عن رماذ فى الجوى بسبب هذا الحمول عنق قطاعات كبيرة من الشعب ، وأتحدث أنا عن نفس الرماذ الذى بسبب الحمول عند قطاعات كبيرة من المثقفين . وإذا كان من الصعب أن يكون الشعب كله مثل يوسف إدريس فإنه ليس من الصعب أن يكون كثير من المثقفين مثل يوسف إدريس ، أقصد فى الجراءة والمبالغة . أقول هذا لأباعد عن أى تحليل أيديولوجى للظاهرة . ويخفى للأستاذ سليمان ، ولهبة تحرير إبداع ، أن تعرف أن مجلة مثل أدب ونقد التى لا تصدرها الحكومة ، بل يصدرها حزب معارض ، خرجت فى عددها الأول تمانى مما تمنى منه إبداع . فلقد جاءت قصصها ضمنية ، وجاء شعرها أضعف . وباستثناء مقالات د . لطيفة الزيات ود . أحمد المهورى والأستاذ فؤاد دواردة . لى هناك يمكن أن تسقط بقية المقالات من الحساب . كيف تنفض هذا الخبار عن عقولنا ، وكباتنا ؟ هذا هو السؤال !!

القاهرة : إبراهيم عبد المجيد

تعليق :

هي رسالة الفن ، ولا يوجد أمر واحد في الحياة الاجتماعية ، التي يعبر عنها الأدب ، لا صلة له بالسياسة ، والفن الجيد هو بالضرورة مع التقدم ، وإلا لم يتل جودته ، ولم تكن له قضية . وأكثر المبدعين - لا أقلمهم كما يقول هو - عن أفزهم المجالات غير الدورية ، ينشر بالفعل في إبداع ، وأعيدك مرة أخرى إلى كشف إبداع وبه أساء المؤلفين الذين نشرت لهم إبداع في العام الماضي ، وكانوا كرماء معها بالثقة بها وبأسرة تحريرها فوافوها بمعطاهم .

٣ - ومن حق الصديق ، أن يرى - وهو حر في رأيه - أن مجلة إبداع لا تمثل فكرا رجحيا ، ولا عكسه ، وأنه يراها في وحدود المجلة الأدبية العادية التي تسعى لنشر أعمال جيدة ، بصرف النظر عن أيديولوجية ما . ولكن فليعلم الصديق أن أسرة تحرير إبداع ، وفي طليعتهم رئيس تحريرها ، كانوا دائمى الشكوى والتندر ، على مفارقتين في الشهور الأولى من صدورهما : مفارقة هذه الكتابات الرومانسية ، الهاربة إلى الطفولة ، واجترار الذكريات ، في الشعر وفي القصة وكان كتابها يربون من مواجهة قضايا الواقع والمجتمع ، وهي طافية على السطح لكل أديب يعانى ، ويعد يده إليها ، يختار أى تجاربها شاء . ويسبب هذه الرومانسية رفضت إبداع كتابات كثيرة (أكثرهم شبان للأسف) . لأنها ليست على مستوى المضامين المعاصرة للأدب ، وأفلح جهد أسرة التحرير بالفعل في تنبيه هؤلاء الكتاب إلى ضرورة المضمون ، وضرورة القضية ، فيها يكتبونه ، وإلا فلماذا يكتب من يكتب إن لم يكن من أجل رسالة وهدف ؟ والمفارقة الأخرى أن بعض الكتابات المبيرة عن قضايا ومواقف اجتماعية ، كانت تأتي لنا من كتاب يصنفون بين أجنحة اليمين ، وبعض كتاب الكتابات المجتره جاءت لنا من كتاب يصنفون بين أجنحة اليسار ، وكان هؤلاء هؤلاء قد تبادلوا المواقف . ويعني أن الأدب الرديء يمكن أن يكون - مثل الدب الذي يقتل صاحبه - قاتلا لأية قضية يدافع عنها .

٣ - ولقد كنا بالفعل نشعر - كما تذكر - ببعض الورد -

١ - من حق الأديب الصديق إبراهيم عبد المجيد أن يتحفظ على «إبداع» كمنشأ شاء ، ولينى أن كل الأدياء مقبولون ككتاب على صفحات إبداع ، بشرط صلاحية موادهم للنشر ، كل مادة على حدة . ومن حق أن يرى أن أكثر ماتشره المجلة لا يستحق النشر ، ولكن ماتشره المجلة هو بالفعل عطاء الحياة الثقافية الراهن ، وهو أفضل ما نحصل عليه بالبريد ، وباليدي ، وليسمع لنا أن نتجاوز عن دعواه الممنمة بما يسميه «بالإنجازات الفنية المعاصرة في القصة والشعر بشكل عام» . فغطاء هذه الإنجازات - كما قلت (في مقالى السابق) - قليل ، ولا يكفى لإصدار أية مجلة رفيعة المستوى ، وشهرة الصدور ، فضلا عن مجلات عديدة على صعيد الوطن العربى بأسره . وليرجع هو إلى مقاله نفسه ، وإلى حديثه فيه عن البوار الثقافي العام (مهما كانت أسبابه) وإلى ما ذكره عن معاناة مجلة وأدب وقتده ، التي وعرجت في عهدها الأول تعاني مما تعاني منه إبداع . فلقد جاءت قصصها ضعيفة ، وجاء شعرها أضعف . ومن حق أن يسبب تحفظه بتخمين أن والقائمين على هذه المجلة ... إنما أرادوا لكل زهرة أن تتفتح بمد بوار ثقافي طويل ، ومن ثم جعلوا معاييرهم النقدية ثقف عند الأسس البسيطة للفن ، مثل أن تكون للقصة بداية ووسط ونهاية مثلا ، وأن تكون القصيدة ضائفة سهلة المعاني ، ولكن ذلك ليس صحيحا على الإطلاق ، فلنسا ثقف عند الأسس البسيطة للفن فيما نختاره للنشر ، ولم نختر القصتين اللتين نشرناهما له من قبل على هذه الأسس التي لم تكن تقبل بها أى من قصتيه للنشر ، ولم تكن تقبل بهاتصائد عفيفي مطر ، وعبد المنعم رمضان ، وأحمد طه . وغيرهم للنشر ، إلا إذا كان يعتبر شعرهم من القصائد الغنائية .

٢ - ولا شأن لمجلة إبداع بالموقف السياسى الذى يقول إنه «وراء هذه المجالات الأدبية غير المصورية - وبعضها جيد ، وأكثرها رديء» ، فإبداع لا ترفض أن يكون الأدب سياسياً ، بشرط أن يكون أدبا أولا ، وأن يتم التعبير فيه عن الموقف السياسى بصورة غير مباشرة ، فهذه

ألف شمعة ، أن يضيء بقوة عشر شمعات ، وكان موجها هؤلاء الشباب الذين خدعتهم الصحافة العربية عن أنفسهم ، فظنوا أن ما يكتبونه فيها هو من الأدب ، وليس من الأدب (في معظمه) في شيء . وعند هذه الحدود كان تفكيرى في «كيف تقاوم» هذه الظاهرة ، وهؤلاء ؟ !

٦ - ويشير الصديق إبراهيم قضية النقاد الذين «يتحملون إحياء» «الحياة اليومية للأدب» تلك التي تقوم على المتابعة للأعمال الأدبية ، وعلى إثارة القضايا الجمالية والفكرية ، وقدم الصديق أسئلة عديدة من النقاد ، ممن يحترمهم الجميع . ومالم يتذكره الصديق أن نصف من ذكرهم قد كتبوا بالفعل على صفحات إبداع ، وكرروا الكتابة ، أو لم يكرروها فلهم القرار وحده ، في الكتابة ، وكثرتها ، أو قللتها ، والنصف الآخر ، هو بين واحد له موقف من عدم النشر في إبداع ، وواحد وعد مرارا ، وأخلف في كل مرة ، وواحد أشفق أكثر من مرة (حيال أكثر من إلحاح عليه) على القصاصين والشعراء من أن يقول رأيه النقدي فيما يكتبونه . أما الآخرون الذين لم يذكرهم فالمجلة مفتوحة بالفعل لكتاباتهم . والمجلة تتوجه إليهم بنفس سؤالك .

٧ - ويطلب الصديق مجلة إبداع بأن تتصلح هن هذونها ، وتبحث عن الممارك أو تثيرها . والمشكلة يا صديقى هي أن المجلة تثير بالفعل قضايا على صفحاتها ، (ليس بالضرورة في باب مناقشات الذي افتتحناه في العدد الماضى) ولكنها تثيرها في «عصر الماء الراكد الثقيل» الذي تلقى فيه بالحجر تلو الحجر ، فلا يتكرم أحد بالدخول في حوار حول قضية ، لا فيما كتبه «أحد طه» في مقاله عن أمل دنقل (العدد العاشر ١٩٨٣ من إبداع) ، ولا فيما كتبه الدكتور عبد القادر القط عن مسلسلات التلفزيون المصرى - العدد - ١٩٨٣ من إبداع ، ولا عن غيرها من القضايا ، حتى ولا عن هذا المقال الذى وصفته أنت بأنه «مقال حاد» .. سواك .

٨ - ولا أدري لم غضبت لقولى : إن هناك قلة من المبدعين الجيدين في سنوات السبعينات من أصعب المواهب العظيمة الذين هرفتهم مصر والعالم العربى حتى

ليس لأن مجلة إبداع ليست لها «سياسة» ما ، وطريقة في تنفيذها ، ولكن لأن من واجب المجلة - كما قال هو - وأن تبحث عن الطرق التي تثرى صفحاتها ، وأن تثرى بنفسها سيلا رغم أى صعوبات . وأظن هذه الملاحظة قد جاءت متأخرة ، لأننا نجحنا بالفعل ، ومنذ عدد يناير هذا العام في تذليل الصعوبات ، والحصول على مواد معظمها جيد ، وفتح أبواب جديدة لإثراء صفحات المجلة ، والانتساع ، في نفس الوقت ، لعطاء تيارات الواقع الثقافي .

٩ - ولم نصنع من «الحبة قبة» ، حين تعرضت في مقالى لمن يهاجمون المجلة ، فلم يكونوا مجرد أشخاص ، ولم يكونوا محدودي العدد ، ولكنهم كانوا يمثلون ظواهر في الواقع الثقافي ، هم علامات من علاماتها ، ورموز من رموزها ، ونعتف بأنفسنا أن تنهمم بأنهم «لا يشكلون ثقلا» ، أو من «هواة الإثارة» فلكل منهم دوره الهام في الحياة ، وليس من الضروري ، أن تكون أنت موهوبا في الشعر ، أو أكون أنا موهوبا في الموسيقى . وذلك بعض ما أردنا منهم أن يدركوه . على أن العصب الأساس لمقالى كان مركزا على ما أسميته أنت «البوار الثقافي» وعلى ما حاولت أنا وضع اليد على أسبابه ، وطريق الخلاص منه .

١٠ - وليثق الصديق ، أننا لسنا ضد النشر في الصحف والمجلات العربية التي تستحق منا المشاركة المصرية فيها ، فتواجد الأفلام المصرية على الصفحات العربية مسألة تاريخية ، والعكس صحيح ، وآية ذلك مشاركة أعضاء أسرة تحرير إبداع منذ سنوات طويلة سابقة نقل أو تزيد عن ربع قرن ، في الكتابة للمجلات العربية الرفيعة المستوى ، ومشاركة معظم الشعراء والقصاصين المصريين في الكتابة للمجلات العربية منذ منتصف الخمسينات وإلى اليوم ، ومشاركة الكتاب العرب قصاصين وشعراء ونقاد في تحرير مجلة إبداع . وأنت بالتأكيد تدرك أن عتاي لم يكن موجها هؤلاء ، ولا لأنفسنا ؛ إنما كان موجها لمقاتلى الأدب ، وأنفاهم ، وظلم هؤلاء واستخذاء أولئك ، والقبول من كاتب قوته

مهاية السنينات .. وأنت نفسك قد قلت في أواخر نفس هذه الفقرة : « يمكن أن أوافئك في القول بأن الحصاد قليل،

٩ - ويشير الصديق إبراهيم قطعية ختارات فصول ، هذه السلسلة الجديدة التي كرسنا لنشر الأعمال الأدبية والمختارة ، والتي أشرف عليها ، عاتبا عليها أنها تبحث عن أسبأ لامة لا تميز عن نشر أعمالها ، وتحملها (زعموا لسخرية) إلى أفلام ومسلسلات ، ويظن أن الهيئة قد أصدرتها مجرد أن تكون سلسلة ونشر الأعمال الأدبية ، وليست سلسلة لتحريك الحياة الأدبية . والعتاب منه والظن غير حقيقى ولا صحيح .

فهذه السلسلة تنشر لسائر الأجيال ، على الأقل لتحدد من هذه القطيعة بينها ، وفيها يراه القراء . فالكل كتاب أمة ولغة ، والكل يعطى ما عنده ، وللغاية وحده حتى الاختيار والانحياز .

وهذه السلسلة تستهدف بالنشر لكتاب نجوم ، أن تأخذ قراءهم يوما ما لكتاب غير نجوم مثل ومثلك ، وأعطى هؤلاء القراء عامة القراء الذين تكررنا لقراءة نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وفصحى غانم ، وذلك ما قلته بالحرف الواحد للاستاذ فتحى . قلت : نريد قراءك لغريك من الكتاب . فهم يستحقون حقا أن يكونوا كتاب أمة . أليس ذلك الهدف هو ما حققته يوما سلسلة «الكتاب الذهبى» التي كان نادى القصة وروز اليوسف يصدرانها . فتوجت في سلسلة شعبية الورق ، والثلث ،

شهرة مدوية لنجيب ، ويوسف ، والسحار .. وسواهم ؟

هذه السلسلة إذن ليست لمجرد ونشر الأعمال الأدبية ، «ولا تحريك الحياة الأدبية» . إنها تقول كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدمة للكتاب الأول من هذه السلسلة - «شيئا له امتياز ، أوله - على الأقل - تميزه . وليس معنى هذا أنها ستحصر نفسها في الجيل الأكبر من الكتاب والشعراء ، بل ستفتح ذراعيها لما تنتجه الأجيال الثلاثة المتعاصرة في كل حقبة ، بما يحقق هذا الامتياز ، أو هذا التميز» إلى أن يقول : «ومن ثم فإن أحدا لن يفرض نفسه على هذه السلسلة بأى دهورى من الدعاوى ، إلا أن يقع نتائج في شبكة الاختيار» .

ولورجع الصديق للكلمة التي حملها غلاف الكتاب الأول من هذه السلسلة لعرف هدفها الأول المحدد لها . أما قضية النشر غير الموظف لهذا الهدف ، فثمة مجالات مثل إبداع ، وأدب ونقد ، وأدب الغد ، وسلسلتان تصدرهما هيئة الكتاب وهما : مواهب ، والإبداع العربى ، وأيضا جهود دور النشر الأخرى في هذا المجال ، أم ترى الصديق يرى منا أن ننشر أكثر مما نكتب ؟ !

وليطمئن الصديق الأستاذ إبراهيم عبد المجيد ، فقد اجتازت إبداع ، بالفعل ، خطر أن تتحول إلى مجلة فصلية ، أو أن تتلاشى مدامت ستصدر معها مجلات أخرى ، تثير معها ، على أرض التنافس ، القضايا ، وتحفز الكتاب على التجويد !!

سليمان فياض



قراءة في قصيدتي "عددان"، "فرح بالنار"

على محمود العليبي

بين ذراعها كالقريباء .. إنها صورة
متناقضة في لحظة شعرية واحدة ،
فكيف يلتقي الرجل والزوال والموت
ولقاء الحبيبة في وقت واحد ؟

وهو لا يدري كنه حبيته ! لأنه
يسألها في دهشة : هل هي جسر إلى
لحظة الوجد يعبره الراحلون ؟ أم أنها
نافذته للشوارع .. أم خزنة سره
وأهله وأصحاب بيته ومملكته ؟ وهل
في تصويره حبيته كجسر يعبره
الراحلون ؟ أية قيمة فنية أو أدبية ؟
ويطلب منها بعد ذلك أن تكشف
الستر بينها وبينه .. إنه لم يتيقن حتى
في النهاية من حقيقتها .. ويأمرها مع
ذلك أن تكشف الستر بينها ، فأق له
هذا ؟

وهو موغل في الفناء ، يحوب
البيوت الخراب ، يدهد أحجارها
ويفتح أبوابها ، ويقم على عتبتها ،
ثم يتسم الأرض له فيحب الحياة !

إن تعبير (أخلق الموت) يعني أنه
عشق الحياة .. أو أرادها بمعنى
آخر ، ولكنه لا يلبث أن يقتل نفسه
من جديد ، ويبحث نفسه ..

يسبح نفسه ويقدسها ، وهذه صورة
تجافي المنطق .. فكيف يتغرب
بمفرده في الجحيم ويقول : أسبحني
وأقدسني ؟

إن معنى التسيح والتقديس أنه
راض عن نفسه ، فلم يستجير بعد
ذلك بغيره ؟ ويقول :

وأنا حالم بالرحيل ، أبمشرن
فوق كل السفائن

وأنا حالم بالزوال ، أشيعني
خلف كل الجنازات .

وأنا مقبل صوب عشك ألهث
بين ذراعك كالغريباء .

فهل أنت جسر إلى لحظة الوجد
يعبره الراحلون

وأعبره لا أقيم ولا أتوقف

أم أنت نافذة للشوارع ...

في هذه الأبيات يعلم بالرحيل ،
ويمشتر نفسه فوق كل السفائن ،
ويعلم أيضا بالزوال ويشيع نفسه
خلف الجنازات ، وفي نفس الوقت
هو مقبل صوب عش الحبيبة ، يلهث

عندما بدأت مجلة إبداع في نشر
التجارب الفنية الخاصة لبعض
الأدباء في عدد فبراير ١٩٨٤ ،
ونشرت قصيدة لأحمد طه بعنوان :
عددان وقصيدة بعنوان فرح بالنار من
عدد مارس ١٩٨٤ لمحمد عفيفي
سطر فإني لم تقسم غداً تستحق
الاهتمام بالأسرة .. إذ لم أجد في
النموذجين ما هو جديد لا في الشكل
ولا في المضمون ، فقد نشرت المجلة
عندنا من القصائد الماثلة في أعدادها
للماضية ، لذلك فليس فيها ما يلتفت
النظر ، وأخص رأيي في السطور
التالية : كلها قرأت قصيدة أحمد طه
لأنهم منها ما يريد أن يقوله فإن
كلماتها تزداد انفلاقاً مع التكرار .

ويقول : إنه مفرد في الجحيم ،

ما علينا

ثم ما هي الصلة بين البيوت
الخرباب وإبتسام الأرض وجهه
للحياة ؟

إنه لم يقل لنا في هذه القصيدة أى
شء .. سوى أنه جذبنا في طريق
مظلم ، وغرور بنا حتى قرأنا قصيدة لا
تسمن ولا تغنى من جوع .. وأضاع
وقتنا فيما لا نفع فيه ، وأغرق في
الرمزية التي تزيد القصيدة انغلاقا
كلما تعمقنا فيها ..

ولا شيء يأسدى يقلل من قيمة
الشعر الجديد بقدر ما يقلل منها الرمز
المستغلق ، والتراكيب المعقدة .
والألفاظ الخالية من كل معنى ،
والتعبيرات الخالية الجذوة والغريبة
التي لم يألها النوق العرب ..

أين هذه القصيدة من فصائد
البياني والسياب ونزار قباني وفاروق
شوشة وصلحاح عبد الصبور ؟

إن الشعر الجديد .. يجب أن
يكون جديدا في كل شيء .. في
المعنى والفكرة .. في المبنى والصورة
والتجربة الواقعية التي يمر بها كل
الناس .

فالناس في مجتمهم يعيشون حياة
عادية في كل شيء تقريبا ، فمعدهم
واحد ، وطبيعتهم واحدة .. اللهم
إلا إذا اختلفوا في بعض تجارب
خاصة بهم .. تجارب ذاتية لو أمعنا
فيها النظر لوجدناها أيضا مكررة ..
ولا تختلف كثيرا فيما بينهم ..
فلا جديد تحت الشمس .

إننا نأكل ونشرب وننام ونحب
ونفكر - كآدميين - بطريقة
واحدة .. لا تختلف في الجوهر
اختلافها في المظهر .

الشعر يأسدى شعور ووجدان
ولا أعتقد أن الشعور يختلف من
شاعر لآخر اختلافاً يبنياً ..
فاللحظات الشعرية إن صح
التعبير .. التي تعبر عنها هي بعينها
التي يعبر عنها سوانا .

هي هي وإن اختلف
الأسلوب !!

ورائحة الزهر واحدة .. وإن
اختلفت الزهور .. أقصد السمة
العامة للمعطر ، فنحن لا ندقق كثيرا
في معرفة نوع العطر .. أو إلى أى
نوع من الزهور ينتمي .. وكذلك
تجاربنا الفنية .. شعرا أو نثرا أو رسما
أو ما إلى ذلك ..

ولا تقل لي إنها تجارب خاصة ..
لقد أساء شعراء كثيرون إلى حركة
الشعر الحديث .. إما بسطحيتهم
وإما بإغراقهم في الرمز ، وهما أمران
أحلاهما مر !

واسمح لي أن أنتقل إلى القصيدة
الأخرى .. قصيدة فرح بالنار ..
للشاعر محمد عفيفي مطر يقول
الشاعر :

والعرش متفرسات قوائمه في
المساق بين الشهيق وبين الزفير .

« هذا قميص المسافات في الضوء
تلبسه خطوة الطين في برعم يتسحر

في حجر الاحتمالات تلبسه
الشهوات المليئة بالرحم
المظلة ... »

وهذه صور قليلة من قصيدة
الشاعر المليئة بالألغاز التي تستعصي
على الأفهام .. أبداً في قراءة
القصيدة ، وأحاول أن أتوقف عند
آخر بيت أو تفعيلة فلا أستطيع وتشددني
أواخر الكلمات إلى أوائلها فألث
خلفها !

إن هذه القصيدة يمكن أن تكتب
كلماتها متجاورة في الصفحة كما
يكتب النثر ، ولم يكن هكذا
الشعر .. ولا تحب أن يكون هذا
لونا من ألوان التجديد فيه !!

واستمر في قراءة القصيدة من
بدايتها حتى البيت الآتي :

(ويعثر رقصها .. فانا البرق
وهي الرياح)

ثم أقرأ البيت التالي .. فأجد
الشاعر قد جرفته تفعيلة أخرى مغايرة
غير التي بدأ بها القصيدة ..

(ظل العقاب مررف ما بين
أجفاني)

فقد بدأ القصيدة بتفعيلة المتقارب
(فعولن) ثم بدأ بهذا البيت تفعيلة
الكامل

(مضاعفن) حتى : (دمع جرة
ما بين أجفاني) ..

ثم عاد إلى تفعيلة المتقارب مرة
أخرى حتى : (المواويل)

ويقول :

ما جاء فيها .. فمعانيها غريبة ،
وصورها لا تتحدث عن
موضوع مترابط ، فهي تنقلنا من هنا
إلى هناك مُشتتة أفكارنا وخيالنا ، فلا
نكاد نلاحقها في شطحاتها الرعناء !

إني لا أنقل من شأن الشعراء ،
ولكني أبديت بعض الملاحظات على
ما كتبوا وأردت أن أوافيكم بها ..
استجابة لدعوتكم إلى قراءة مجلة
إبداع بأن يسلوا آراءهم في هذه
التجارب الخاصة التي تعرضها مجلتنا
الحبيبة .

بالشجر .. صورة غير مألوفة وغير
معقولة في نفس الوقت فالأشجار هي
التي تكون مسكونة بالمصافير .
ويقول :

« ثم يبقى الكلام مسافة رمل
تعسكر في (السدى) والجحوش
الغريبة »
وقد خرج على الوزن في كلمة
السدى أيضا !

إلى غير ذلك مما تضمنته القصيدة
التي لا يسعني الوقت بالتمعن في كل

« أوتاد نار السقط في كهف
(البلادة المعتم) الحار
فقد خرج على الوزن في كلمتي
(البلادة المعتم) »

ويقول :
« نوافله الشمس والنجوم
(وجيزة) والمصافير مسكونة
بالشجر »
فالواو زائدة في (وجيزة) وبذلك
خرجت على الوزن .
وصورة المصافير مسكونة

قريتنا : علي محمد الطيمي



التقارب الفكري بين نهاد شريف وهول فيرن محمود قاسم

الاهتمامات المعاصرة العظمى .

وإذا كان أدب الخيال العلمي العربي فناً حديثاً نوعاً ، قياساً إلى عمر هذا النوع الأدبي ، فإننا يمكن أن نقول : إن كتابات الأديب نهاد شريف تتسم في معظمها بأنها تمزج كلاً من المراحل الثلاث معاً . فإذا كانت روايته الأولى « قاهر الزمن » أقرب إلى أدب المرحلة الثانية . فإن روايته « سكان العالم الثالث » التي نحن بصدد الحديث حولها - أقرب في سماتها إلى كل من المرحلة الكلاسيكية مع بعض من المرحلة الثالثة .

والمرحلة الكلاسيكية - كما أشرنا - تهتم أكثر بالتقنيات الآلية الهائلة في مجالات ما ، ولعل الغواصة نوتليوس التي صنعها الكاتب نيمو - بطل فيرن الشهير - هي أشهر ما قدم الكاتب في حياته ، هذه الغواصة التي جابت العالم ليس في مدة محددة مثلاً حدث مع فينيليس فسوج الذي طسفت العالم مستخدماً كبل وساتل الاتصال والمواصلات في ثمانين يوماً حول العالم ،

هذا اللون من الأدب قد ازداد حينها أمسك العلماء في شتى أنواع المعرفة بالقلم كي يبسطوا معارفهم في إطار أكثر جاذبية ومتعة .

وقد شهدت حركة أدب الخيال العلمي ثلاث مراحل هامة : المرحلة الكلاسيكية التي شهدت الطلائع الذين ظهوروا فيا قبل القرن العشرين ، وهذه المرحلة تمثل التجارب الأولى . ولعل جول فيرن هو أبرز كتابها . أما المرحلة الثانية فقد ولدت في بريطانيا والولايات المتحدة في ثلاثينيات القرن الحلال ، ولم يتخل كتاب هذه المرحلة عن العوالم التي صنعها الكتاب الكلاسيكيون ، وظلت الموضوعات المستوحاة هي نفسها ، ولكن المعالجة قد تغيرت .

أما المرحلة الثالثة للخيال العلمي في الأدب . فقد أطلق فيها الكتاب خياله إلى أفق يصعب تخيلها . وقد نجح كتاب هذه المرحلة في العثور على أرض للتأمل العلمي ، والأيدولوجي ، والسياسي ، والثقافي في آن واحد ، تتصل وتتقاطع في غاليبتها ،

« أدب الخيال العلمي .. أدب هامش »

تلك هي النظرة السائدة التي كانت معروفة عن أدب الخيال العلمي في السنوات الأولى لظهوره ، وظلت تلاحقه إلى سنوات قريبة . والغريب أن الكثير من المهتمين بالأدب الجادة لا يزالون ينظرون إليه نفس النظرة . لكن المتبع لاتجاهات أدب الخيال العلمي في السنوات الأخيرة يجد أن هذا اللون من الأدب قد أخذ صورته الجادة ، وأصبح من أبرز فنون الأدب في القرن العشرين ، خاصة بعد أن انحسرت المدارس الأدبية المعروفة ، وخرج الأدب العلمي من قوقعته التي حبس فيها لسنوات طويلة ، وبدأ يبعث لنفسه عن هوية محددة ، وطريق معروف المعالم .

وقد استطاع أدب الخيال العلمي أن يتحرر من الإطار الضيق الذي التصق به سنوات طويلة ، خاصة منذ ثلاثينيات القرن الماضي . ويبدأ يستولي على كل أشكال الأدب ، وكما يقال فإن انتشار

ولكن نوتليوس جابهت العالم كله تحت البحار . هذه النوتليوس تمثلت في العديد من سفن القضاة والغواصات التي جلبت القضاء ، أو غاصت تحت البحار ، باحثة عن أفاق جديدة لم يكشفها الإنسان بعد . لعل آخر هذه الغواصات تلك التي نقلت العلماء الثلاثة القادمين من دول عدم الانحياز إلى المدينة النموذجية تحت سطح المحيط ، والتي صنعها نهاد شريف في روايته « سكان العالم الثانى » .

قبل أن نفوس في الحديث عن هذه الرواية . يجدر بنا أن نشير أن الخيال قد تطرق بالكاتب إلى نوع آخر ظهر حديثاً اسمه « أدب الخيال السياسى » . ولعل الفكرة العامة في الدعوة إلى معاهدة سلام دولية على سطح الأرض ، هي أبرز سمة في هذه الرواية ، لأننا سوف نرى أن حكاية مدينة ما تحت المياه قد استفادوا من علمهم ، وتطورهم التقنى الهائل ، لغرض نظام سياسى معين على العالم ، المعاصر لعام ١٩٩٩ . أى قبل نهاية القرن العشرين بأيام قليلة .

وبالرغم من أن رواية نهاد شريف تدور أحداثها في أواخر القرن العشرين ، وأن رواية جبول فيرن « عشرون ألف فرسخ تحت البحار » تدور في الربع الأخير من القرن الماضى ، إلا أن هناك تشابهاً بين الروايتين لا يمكن إغفاله .

تبدأ رواية « عشرون ألف فرسخ تحت البحار » بالحديث عن ذلك الوحش الكاسر الذى يجوب البحار والمحيطات ، يطفو فوق سطح المياه أحياناً ، ثم يغوص تحتها مرة أخرى . هذا الوحش يهدد الناس والملاحين ، فترسل الحكومة الأمريكية سفينة للبحث عن هذا الوحش كى تقضى

عليه . لكن هذا الوحش يقوم بتحطيم السفينة تماماً ، وإذا استتبنا مقدمة طويلة في رواية نهاد شريف سوف نرى ، في البداية ، أن هناك أحداثاً غريبة تلقى الرعب في أذهان سكان العالم أجمع ، من شمال فرنسا فالاسكندرية ، وأوكلاهوما ، ولندن . هناك برقيات من قوة مجهولة قد تبدو شريفة مهدد العالم بأنه سوف يتم - فى وقت ما - تحطيم أكبر قطع بحرية فى الأسطول الأمريكى والروسى والصينى . وذلك كنوع من إظهار عضلات هذه القوة وقدرتها ، ومدى ما تتمتع به . وبالفعل فإنها . كى تؤكد على قوتها تقوم بتحطيم أكبر قطع فى كل من الأساطيل الثلاثة دون إيقاع أى أذى بالمعصر البشرى فيها . وإذا كانت أمريكا قد أرسلت سفينة للقضاء على الوحش فى رواية جول فيرن الفرنسى الجنسية الذى عاش فى أواخر القرن الماضى ، فإن نهاد شريف الذى يعيش فى أواخر القرن الحالى قد أسند أيضاً القوة العليا إلى الولايات المتحدة فى نهاية القرن العشرين ، بالرغم من أنه ينظر إلى الأشياء بمنظور سياسى واجتماعى أكثر وضوحاً مما فعل فيرن . وذلك طبعاً لأن السياسة فى عالمنا المعاصر لها نفس أهمية الطعام والشراب والهواء .

قام فيرن بإرسال سفينة أمريكية يرأسها العالم « أروناتكى » الذى نجاع اثنين من أتباعه . أما القوى الغامضة عند نهاد شريف ، فقد حطمت أسطول أمريكا أولاً ، ثم روسيا ، فالصين ، وطلبت حضور ثلاثة من العلماء يمثلون أعقاب دول عدم الانحياز - مصر - الهند - يوغوسلافيا ، الذين ابجروا فعلاً إلى وسط المحيط الهادى قريباً من جزر جالاباجوس . وكما يروى الدكتور أروناتكى أحداث رواية فيرن . فإن شادى يزوى أيضاً الجزء الأغلب من

أحداث رواية نهاد شريف . وكما أن مساعد أروناتكى ليس أمريكياً بل صينياً ، وأن الشخصية الثالثة المحورية هي لانت الكندى الجنسية ، فإننا فى رواية نهاد شريف نرى ثلاثة شخصيات مختلفة الجنسيات ، فبعد غرق السفينة الأمريكية يجد الثلاثة أنفسهم أمام ذلك التنين ، الذى يضح أنه ليس سوى غواصة الكابتن نيمو . والكابتن نيمو إنسان بقاء يعيش تحت أعماق البحار ، ياكل طعامه من أعشاب البحر ، وكذلك سجنائه ، وشرابه ، ووقوره ، وقد أنشأ مكاناً نموذجياً فى غواصته . وهرب من قسوة المجتمع الذى يحيطه كى يخلص من قسوة الإنسان ، وكذلك صنّاع مدينة ما تحت المحيط فى العالم الثانى عند نهاد شريف أيضاً قوم نباتيون ، من العلماء الذين اختفوا عام ١٩٧٩ كى يقوموا بإنشاء المدينة النموذجية أسفل المحيط ، مستغلين تقدمهم التقنى ، وأفقهم العلمى ، واختراعاتهم كى يصنعوا جنة خاصة أسفل أعماق البحار ، التى ذهب إليها لزيارة مؤقته كل من علماء دول عدم الانحياز الثلاثة . وسوف نرى أن نهاد شريف يصف نفس الأشياء من خلال مشاهدات أبطاله ، بأسلوب أقرب إلى ما فعله فيرن . بل إن نهاد شريف يفرق فى وصف تفاصيل غواصته التى لم يسمها ، مثلاً استغرق فيرن فى وصف نوتليوس ، مثلاً يصف تفاصيل أخرى بعد ذلك فى روايته ورحلة أبطاله إلى عالم مدينة ما تحت المحيط الواسع . وكما أن كلا من العالم أروناتكى ونيمو يعتبرون أنفسهم - طيلة الرواية - بمثابة أسرى لدى الكابتن نيمو فإن الرجال القادمين من دول عدم الانحياز يعتبرون أشبه بالأسرى فى هذه المدينة . فهم يذهبون هناك باختيارهم . وبالرغم من أن شادى يقول فى نهاية الرواية : إنه لم

يشعر بالفتنة التي عاش فيها هذا المكان ، إلا أنه يشتاق إلى شعاع من الشمس ، وإلى رؤية المحيط من أعلى .

ولعل التجربة العاطفية التي عاشها شادي مع إحدى بنات هذه المدينة ، هي أساس لباعث قوى لديه ، أن يظل مرتبطاً بهذا المكان ، حتى بعد أن غافره بفترة . ومثل هذه العلاقة غير موجودة قط في رواية فيرون ، التي خلت تماماً من العصر النسائي .

وما يجمع بين نيمو وأتباعه ، وبين سكان مدينة نهاد شريف تحت البحار ، أن صناع هذه المدينة وهم علماء ، قد يكونون مجانين أو من العقلاء . لكن الباعث إلى هروب نيمو إلى عالم البحار هو نفس الذي دفع العلماء إلى بناء هذه اليوتوبيا .

وفي رواية نهاد شريف فقد بدأت الأحداث باخضاع مجموعة من العلماء عام ١٩٧٩ في ظروف غامضة ، وظهورهم بعد عشرين عاماً وقد أنشأوا مدينتهم ، وهم أيضاً يسعون إلى مساعدة الدول الفقيرة ، وإن لم يحاولوا مساعدة دول العالم كله في عقد معاهدة سلام عالمية ، بعد أن قاموا باستضافة ثلاثة من أبناء دول العالم الثالث لديهم :

« نحن نرفض الأوضاع السائدة على كوكبنا الأرض بعد أن رحينا مدى اتساع الهاوية المخفية التي يسمى الجنس البشري إلى التردى طوية ، وبعمر بالغ في أصماتها . من أجل ذلك تفانينا ، وقد ثلاثت أفكارنا قليلا ، وفررنا أن نفعل الشيء الذي تأخر فعله مدة قرن أو يزيد من الزمان .. قرونا أن نتخذ خطوة إيجابية تمنع وقوع الكارثة ، مستخدمين في سبيل تحقيقها شتى الوسائل والطرق بما فيها اللجوء إلى العنف » .

وبالرغم من أننا لم نرق رواية نهاد شريف كابتين أشبه بنيمو ، إلا أننا يمكن أن نعتبر أن كل علماء مدينة القاع هم كابتين نيمو ، فهم هاربون من فوق اليابسة قادمين من بلاد مختلفة من أجل تحقيق فكرة السلام العالمي الذي لم يدم سوى أشهر قليلة . فالدافع لهروب كل من نيمو وحكياه مدينة القاع واحد . بل والمصير المحتوم أيضاً واحد ، عندما تمت لعبة غادرة للتخلص من مدينة القاع وسكانها وحكمتها ، بعد أن فكروا في إقامة بعض المنشآت الجديدة في استراليا .

ونحن في كل من روايتي فيرون ونهاد شريف لم نعرف الجانب الإنساني الخاص لكل أبطاله . ماذا حدث ؟ ماضي كل من شادي وراجي وأروناس ؟ بل بدا كل أبطال الروايتين مشوهين بعالم ما تحت البحار ، لدرجة أن كلا من الكابتين الفرنسي والمصري نسي صفته كرواية لأحداث ، وبدأ يحكي تفاصيل أشياء كثيرة تدور تحت البحار : المخلوقات والكائنات التي تعيش هناك . كيف يمكن للإنسان أن يتغلب على أشياء مثل الضنسط الاسموزي ، كي يتمكن من الحياة . الجبال التي تعلو في البحار .

وكما قلت فإن كل الملامح الخاصة للأبطال الهامشين في الروايتين قد اختفت تماماً ، لدرجة أن نهاد شريف يقوم بتسمية سكان مدينته بأرقام تؤكد أننا في عالم (الأسماء الأرقام) الذي بدأ منذ سنوات ، وجبرته ألمانيا الغربية ككل دول في العالم ، إلا أننا رأينا الأرقام هنا صغيرة ، فهي تتراوح بين الواحد والثلاثمائة . ولعل الكاتب يود أن يصبح روايته بصيغة عربية ، ولهذا فقد تغاضى ذكر الأسماء التي قد نحى من بلاد العالم وجعل بطل روايته مصرياً يبرى

القصة على لسانه ، وتعتمد أن يخفى راجي الهندى طيلة أجزاء الرواية ، بحجة العملية الجراحية التي تمت له . كما أن جوزيف - أو يوسف كما يجب أن يسميه - اليوغوسلافي كان مجرد شخصية هامشية ، أو مجرد صحبة لها وطنيتها الاجتماعية لا أكثر ، مثلما كان التابعون لأروناس .

ومثلما قامت علاقة ودودة للغاية بين أروناس والكابتين نيمو ، تقوم علاقة وثيقة بين الحكياه وخاصة زعيمهم وبين أبطالنا الثلاثة . وأروناس لم يكن يميل قط إلى التخلص من هذا العالم أو الهروب منه ، فهو يتعلم ، ويحاول أن يستفيد من هذا الرجل الذي سببه ، إلا أنه في النهاية ، وتحت إلحاح من زميله ، وبعد تعرض الغواصة للأخطار ، يقرر الهروب ، فقد حاصر الجليد الغواصة ، وكاد الأكسجين أن ينقذ يوماً ، لذا يوافق على الهروب ، بعد أن شعر أنه قد تعلم الكثير من الكابتين نيو .

أما النهاية فقد جاءت على أبدي الأمريكين في كسل من رواية نهاد شريف ، والفيلم الذي أخرجه ريتشارد فليشر عن رواية فيرون ، فبعد أن قام البحار الكندي بإلقاء مجموعة من الزجاجات فوق سطح البحر ، وجدها السفن العابرة ، وتمكنت من معرفة سر الغواصة ، ولكن الذي ينتج عنه إليه هاجمت القوات الأمريكية القاعدة البعيدة .. أما النهاية في رواية نهاد شريف فتمت بأسلوب مقارب حسبما يعرف شادي وتتحدث إليه بحسبته في إحدى الرسائل الخمس التي تبادلها ، بالرغم أن شادي لا يعرف هوية هذه النقائش المجهولة التي هاجمت المدينة والقاعدة ، ومثلما نظر الكثير من الناس إلى الكابتين نيمو كمجرم شرير ، فإن بائع إحدى الصحف يعلن ، وهو يردد

المعنونان الأحمر في
الصحيفة : « أخيراً .. قد قضى على
الوباء » .

ولأننا نتناول رواية « سكان العالم
الثاني » بالمقارنة مع رواية جول فيرن ..
فإن هناك تقارباً آخر بين ما يحدث في
هذه المدينة ومدينة أخرى صنعها المخرج
السينمائي الأمريكي ديك ريتشارد في
فيلمه « المنزل الغريب » الذي قام
ببطولته توني راندال وجانيت في عام
١٩٦٧ . وفي هذا الفيلم رأينا مدينة
توذية أخرى تحت أعماق البحار من
خلال فرقة شباب موسيقية تعيش في هذه
المدينة . ومثلما يحدث في هاتين
الروايتين ، فإنه يتم القضاء على المدينة
ذات الخطأ الزجاجي ، المقامة في
أعماق المحيط من خلال قوى خارجية ،
وإن كانت أقل شراً .

وإذا كنا قد تناولنا بالمقارنة رواية نباد
شريف ، فإنه لا يجب أن يفوتنا أن
نتناول جانب الخيال السياسي في هذه
الرواية . وكما أشرنا فإن أدب الخيال
السياسي يكون منفصلاً تماماً عن الخيال
العلمي . وذلك مثلاً حدث في رواية
« سبعة أيام من مايو » أو يمزج فيها
الكاتب السياسة بالخيال العلمي ، كما
حدث في رواية « البرتقالة الآلية »
« لانتوني بيرجيس » . وفي « رواية نباد
شريف التي نحن بصدها سوف نرى أن
الفكرة العامة التي يتناولها الكاتب هي
فكرة سياسية ، وهي فكرة التمايز
العلمي العالمي من خلال معاهدة
عالمية ، تفرضها ظروف سياسية أو قوى
أقوى . إما غزاة من الفضاء ، وإما من

قاع المحيط . ويقوم العلماء في رواية نباد
شريف بدور سياسي من الدرجة
الأولى . فكبير الحكماء ، في مدينة
القاع ، يعلن أن كل مهة أن يسود
السلام من خلال مصير الكائن
البشري . وهو بذلك يتحول من عالم
مكانه العمل إلى رجل سياسة يشارك في
صناعة السياسة العالمية . « فلتكن مهمة
البشرية المعاصرة في خلق الفكر
الروحي الأساسي لوحدة كل البشر ..
الذين خلقهم الله بالفصل على ظهر
كوكب واحد .. من صلب آدم
واحد » .

وقد استطاعت مدينة القاع أن تحقق
للإنسان الذي يعيش فيها كل أنواع
التقدم التقني ، من أجل رفاهية
الإنسان ، وبعد أن يتم عقد معاهدة
دولية للسلام يتم بناء قاعدة بشرية
استراليا .

وتتمشى المعاهدة الدولية على ضرورة
إتلاف المخزون النووي من قنابل ذرية
وهيدروجينية متباعدة ، وكذا القنابل
الغازية والميكروبية والكيميائية ، مع
التوقف عن إنتاج كل ما هو محرم دولياً
مستقبلاً ، ومع العمل فوراً على فك
أجزاء المقاعلات الذرية ، ومصانع المياه
الثقيلة ، والاقصاع على استخدام الذرة
في المجالات السلمية فقط . كما أن
المعاهدة قد فرضت استخدام عقار
« الحب » على نطاق عالمي ، بحيث
يتناول جرعاته الأطفال منذ علمهم
الأول ، وحتى سن ١٤ عاماً .

ولعل مثل هذه الطريقة التي يمكن أن
تتناول هذه الرواية من أدب خيال علمي
كلاسيكي إلى رواية تنتمي إلى المرحلة
الثالثة التي يشهدها أدب هذا النوع منذ
ثلاثين عاماً تقريباً . ولكن الكتاب في
كثير من الأحيان كان يشعر أنه ليس أمام
عمل روائي ، وإنما عليه أن يكتب
بأسلوب علمي تقريرى أشياء يفرض منها
إلى فكرته التي يود مناقشتها . مثل
الحديث عن حل القضايا الملحة التي على
الإنسان المعاصر أن يجد لها حلولاً .

وإذا كان أدب الخيال العلمي يميل في
أغلب أشكاله إلى استخدام الجنس ،
والرعب ، والغموض ؟ والفتنات ،
ومزج أجوائها بالواقع ، فإن نباد شريف
لم يود صيغ روايته قط بمثل هذه
الأجواء ، فشادي يرفض علاقة جنسية
عابرة مع إحدى النساء مدينته القاع ،
ولكنه يحب الفتاة ماهيتاب حباً رومانسياً
نقياً ، قد لا يتفق مع إيقاع العصر الذي
نحن مقلون عليه ، وإن كان يتفق مع
إيقاع المبادئ الإنسانية التي ينادي بها ،
ويشعر أن تسود مع نهاية القرن
العشرين .

وجو التشاؤم الذي ساد نهاية الرواية
يدل على تشاؤم نباد شريف ، وإنما
ينحدر أكثر كتاب الخيال العلمي إلى مثل
هذه المعالجات في نهايات رواياتهم .
وذلك مثل الذي بنى قصراً جميلاً من
الرمال ، ثم أخذ يتزلزله ، ويتعبد في
عمرائه . وفي النهاية كان عليه أن يقوم
بهدمه بصورة أوبخري ، كي يبنى قصراً
آخر في وقت آخر .. وهكذا فعل نباد
شريف .

الاسكندرية : محمود قاسم

”الآتى“..ومواجهة الإحباط

مدحت الجيثار

محمد المخزنجى (١٩٤٩ - ٢٠٠٠) أحد كتاب القصة القصيرة في مصر ، وهو أحد قصاصي جيل السبعينات الذى نما إنتاجه في العقد السابق ، وأخذ ملامحه ، وحساسيته الجديدة من خلال علاقته الحميمة بالواقع ، وتمرسه بمفرداته ، بإحاثا في الوقت نفسه عن مفردات جديدة ، وعلاقة جديدة ، ومن ثم عن أدب جديد .

ومجموعة ”الآتى“ الصادرة عن دار الفقى العربى ، مجموعة متميزة إذا قيست بإنتاج المخزنجى الآخر ، لأنها تراعى في المقام الأول التوجه إلى متلق خاص ، في عمر الفتوة ، تحاول التناجات كلها أن تربى فيه شيئا جديدا ، وأن تكسبه رؤية خاصة لذاته ، وللعالم حوله ، وللإنسان . وكان لهذا التوجه - المبدئى - أثره على التشكيل الجمالى لهذه المجموعة ، وعلى الرؤى المطروحة داخل السياقات النصية . ونستطيع أن نسجل الإطار العام لهذا الأثر في انعكاساته المتعددة في : استحضار

الفاصل للعالم السابق عن النص في بداية القصة ، في عدة جمل سريعة تكشف عن صلة الحادثة المطروحة بما قبلها على المستوى الزمنى ، وحتى تتضح فكرة الربط الزمنى نرى المخزنجى يبدأ عادة بفعل ، أو أكثر في معظم قصصه ، ليستحضر اللحظة مثل (كان يجلس ، أكره الذباب ، أريدت الدنيا ، كان يفى ، تلمحون هذه الأشياء ، لقد أحضروا الرجل ، سألت نفسى ، كان الطقس يوحى) وهى تؤكد رغبة المبدع في تشكيل حالة نفسية منذ البداية ، تأخذ المتلقى منذ أول عبارة .

أما في بقية قصص المجموعة فلما أن يبدأ بالمكان ، بسبب أهميته ، أو بصوت المؤلف الراوى ، حين يستحضر طفولته ، أو حين يعلو صوته بالتواجد داخل النص ، كما في قصص الأوتاد ثلاث شعيرات أمام البوابة ، والرجل الذى تسخر منه ، وفي النهار لم تكن نراه ، وفي عنبر البنات ، إلى قسم ٣ مردن - عنبر

البنات ، وفي الليل الصقيع ، في هذا المام جاء إلى بلدتنا الحارة بالطبع شتاء لم نر صقيعا مثله ، أما في قصص اليمامة ، الخنازير ، الآتى ، الفدائي حزة ، فوق سطح ساخن ، نسمع صوت المبدع عاليا مصرا على التواجد داخل النص أخذاً دور ” الراوى “ فعلى الترتيب يقول : ” وأنا صغير أجوب الخلاء .. “ ، ” وأنا أجوب الخلاء .. “ ، لأن كنت الطيب المناوب ، ” سألت نفسى مستغربا .. “ ، ” وأنا أعد شأى الصباح .. “ وكل البدايات الأخيرة مرتبطة بتجربة خاصة عاشها الطيب محمد المخزنجى ، لهذا كان صوته الطيبى عالياً .

ومداخل القصص كلها مهمة ، لأنها من الوهلة الأولى تشدنا ، ولأنها في السهولة الثانية أحد عوامل ” التكثيف “ الزمان والمكان في هذه المجموعة ذات القصص القصيرة جداً التى لا تحمل الرسم البطئ ، بل لا تطيق السرد

التفصيل ، لأنها قصص تقوم على ومضة زمنية سريعة ، عمقها شديداً المتلقى وإدخاله التجربة ، تمهيداً لتغيير وعيه عن العالم .

وبين البداية والنهاية ، يتكشف الصراع ، الإنسان ، تمهيداً لاختيار حل أو سلوك للشخصية ، يكون خلاصة للصراع ، مما يعطى النهايات أهمية خاصة ، ولا أقصد النهايات بمعنى آخر جملة ، بل أعني الحل الذي إرتضاه المخزن نجي شخصيته ، والسلوك الذي اختاره كتمثال « للفق العربي » ليحتضنه ، أو يعطيه بعضاً من المعرفة الإجتماعية .

وبسبب هذا ، ندرك أن الصراع دائماً داخل النص بين نقضيين ، يتشكلان في أشكال متعددة ، خاصة بين الإحباط الذي تسواجهه الشخصيات في مجموعة « الآتي » وبين وسائل التعويض النفسى ، التى تحاول أن تحو بها آثار الإحباط النفسى للإجتماعى ، ويتضح هذا المبدأ منذ البداية ، في « السباق » عندما نكتشف أن الرجل الذى ملأ السيارة صراخاً وجلبة وحركة وخفة دم ، نكتشفه أخرج يتأبط عكازاً يجرى به ، وفي « ذبابة زرقاء » تضع الذبابة بيضات كثيرة لحظة الموت المؤكدة ، وفي « المصاصفة » الترابية نجد الصراع بين التمتع الصغراء التى غلفت العالم وبين الشمس المحتجة ، ويحسم المؤلف هذه الضبابية بأن الشمس القائمة لا بد بالقيين إلى شروق . وفي « عدم الشمس » يحول الصبي الأشقر

الخفشاء الحقيرة لكائن أكبر من الشمس ، بل يقنع الآخرين بذلك ، لأنه لا يستطيع أن ينظر إلى الشمس ، وفي « البعوضة المضروبة » تطير من جديد رغم الدم النازف منها ، وفي « قمرها الذهب » تدافع العجوز عن أملها الزائف ضد الفتى الذى يجبرها بحقيقة الزيف ، وفي « الآتي » تسكت المرأة الناجبة على زوجها حين يجفها الطيب من أثر الصراخ على الجنين ، وفي « عنبر البنات » تطرز البنات الباقية ذيل ثوبها بعد أن ماتت صحباتها ، ولت سلاءات العنبر ، وتحاول النملة في « فوق سطح ساخن » أن تبعد عن « الغلاية » وتنجح ، وحين يضعها على الحائط تعود ثانية إلى طايبور النمل . وفي القصة الأخيرة « مذبحة النوارس » يعيش النورس الباقى محلقاً في الفضاء الواسع بعد أن مات الناس والطير بسبب الغذاء المسموم .

دائماً يكون الصراع بين احتياج الإنسان والظروف المحيطة ، وبسبب قسوة الظروف يصاب بالإحباط ، فيبحث عن الحل ، ويخضع في وسائل تعويضية ، تهون عليه الحرمان . لذلك ينتصر الأمل دائماً ، وينتصر الإنسان على الواقع رغم قسوته ، والإنسان بل وبقيّة الشخصيات غير الإنسانية (النملة ، البعوضة ، الذبابة ، النورس ، القط ، الكلب) كلها تحاول ولا تيسأ ، وتعاود المحاولة ، وتفضل الحياة القاسية على الموت المظلم .

وخلال البداية والنهاية والصراع ، تلتقط رؤية صاحب المجموعة عناصر خاصة ، لأنها أقرب إلى طبيعة « الفتى » المتلقى ، وأوفق إلى الوظيفة الإجتماعية والتربوية التى تهدف إليها النصوص كلها ، وأعني بهذه العناصر ، الحيوانات والحشرات والطيور المنتشرة في هذه المجموعة والتى تشارك في الحدث ، بل تحاور الشخصية بموائها أو غائتها أحياناً ، حيث الكل يبحث عن مأوى ، ومأكول ومشرب ، وهنا تقرر الرصد لبعض الظواهر الإجتماعية بشكل مباشر في « القداني حزمة » وفي « في الليل الصقيع » وفي « الملاحظ أنها النوارس » بخاصة . والملاحظ أنها آخر دفقة قصصية في المجموعة ، ونهايتها أن يحلق النورس الفرد على عالم من الموت ويستأنف الحياة .

إن الحياة لتنتصر دائماً ، والآتي هو محور ، الأمل ، القد ، المستقبل ، الطفولة ، والآتي دائماً أفضل من الحاضر ، والأمل والمحاولة جوهر الصراع في مجموعة الآتي . لذلك ندرك الرمز الهام الذى يتخلف المجموعة كلها ونلمحه في كل المجموعة تقريباً أعني رمز « الشمس » وما يخرج منها من ضوء ووسنا ، ودفء ، وإشراق ، وصباح ، ونهار ، وحياة . إنها التوازي الرمزي القمائل داخل كل القصص ، لهذا حين نقول الآتي مباشرة ، يرمز المخزن نجي بالشمس بغير مباشرة .

وعالم الطفولة الناضجة سحر في

قد انتهت ، وفي الوقت نفسه نحس بالغلاف الشعري للغة حين يستعين بالتشبيهات البسيطة الموضحة لفكرته ، وحين يكثف اللحظة القصصية لتصبح هي الشعر في آن .

ست عشرة قصة تشكل سلسلة يفضى بعضها إلى بعض ، وبطريقة ناعمة تمثل وحدة متكاملة ، ترسم علاقة الإنسان بالواقع ، وطرق الهروب منه ، وطرق المواجهة .

للمراعى ، يجلبها ويسومها سوء العذاب لأنها خنازير .

وفي النهاية ، أحسست متعة أسلوبية متميزة ، جوهرها تبسيط العبارة ، وسهولة تركيبها ، ووضوح المفردات ، وتناول سهل ممتنع لمن يكتب هذه السن ، لكنها أيضا متمعة لكل الأعمار ، ففي رؤية المخزنجي أمل نرجوه لنا جميعا ، وفي لغته بساطة تبدأ من البداية . فإذا بالقصة

هذه القصص حيث الأطفال منتشرون في القصص ، مرة في شكل جنين ، ومرة في شكل راوٍ ، ومرة في شكل جماعات مشاكسة ، ومرة تكبير ، ترى ماذا يرسم لها المخزنجي ؟ يرسم لها نموذج الفدائي حمزة اليونس ، الرجل العادي ، والفدائي المضحى في سبيل وطنه رغم شظف العيش ، وينقدها من « الخنازير » التي تقدم نفسها

القاهرة : ملاحات الجليار

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه المتابعات :

- الشعنونة ومسرحيات مونودراما أخرى حسن مصيلحي
- قراءة في «قصيدة البيت الواحد» محمد الغزى
- البطل المعاصر في الرواية المصرية رمضان بسطاويس
- عن نبرة القص في صوت الغناء محمد المخزنجي
- الصمت والجدران محمد محمود عبد الرازق
- بيت قصير القامة السيد الهبيان
- قراءة في قصة «مجموعة قصصية» د . محمود الحسنى

الفنان عدلى رزق الله والحرف بالأنوار صبحى الشاروخ

الرسامين بمضا من رسومه ! لقد أصبح الأمر بقينا ،
وعندئذ قرأ أن يزور كلية الفنون الجميلة .

سعى عدلى إليها ولم يجرؤ على دخولها . تطلع إليها من
الخارج عبر الأسوار ، متخيلاً أن هذه الأسوار هي الحاجز
الوحيد بينه وبين عالم الفنانين ، الذين رسم لهم صورة
ذهنية تصورهم سابحين في عالم ملون ، يطلقون لحاهم
وشواربهم ، ويحيون ليلهم ونهارهم في عالم ساحر : عالم
الفن .

وراح يتابع ما ينشر في الصحف والمجلات عن كبار
الفنانين ، ويواصل دراسته الثانوية على مضض ، فقط
ليتخذ قراره بالانتهاء لهذا العالم الساحر .

وتحقق له ما أرادته عام ١٩٥٦ ، فالتحق بقسم
« الجرافيك » بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة . وتعرف على
الواقع الذى لم تكن له أى علاقة بالصورة الخيالية المذهبة
التي رسخت في ذهنه . وكان أهم اكتشاف عرفه ، هو أن
الفن لا يعلم ، وأن الدراسة الفنية لا تركز على الفن
والإبداع الجمالى ، وإنما تنصب على تعليم مهارات ،
وتدريس الجوانب الحرفية المتعلقة بالصناعة .

وفي مواجهة هذا الاكتشاف قسم نهاره قسمين :
الصباح ، يتعلم فيه الصنعة كتلميذ مجد ، لاهم له إلا
اكتساب المهارات في دراسة أكاديمية . أما بقية النهار فكان
يقضيه باحثاً عن الفن في مكتبة الكلية ، ومتحف الفن
الحديث ، ومعارض الفنانين .

ولم يتبقَّ في ذاكرة الفنان من فرسان تلك المرحلة إلا
بضعة أسماء ، رأى في إنتاج أصحابها ما ينشده من إبداع
فى . هم : راجب عياد ، وهيد الهادى الجزاز ، وكمال

ولد الفنان عدلى رزق الله عام ١٩٣٩ ، وخلال
الطفولة والعبا كان يحلم بعالم الموسيقى ، لكنه كان قد
ترى في أسرة بعيدة عن هذا الميدان ، وأثرك بذلك الطفل
الفقر عدم توافر الظروف الاقتصادية لممارسة الحرف ، أو
حتى هواية الاستماع ، فتحول بأحلامه إلى الرسم ، ولم
يتصور يومها أنه سيرسم فيما بعد « معزوقات ملونة » .

لقد كان الوضع الاجتماعى لأسرته لا يسمح له
بالانطلاق في ميدان الموسيقى ، بينما كان أبوه حرفياً
صناعته نسج الصوف يدوياً .

وكان تحول أحلامه إلى احتراف الرسم مقبولا في مجتمعه
الصغير الذى يمارس فيه أهله الرسم على النسيج ، وكانت
هذه الرسوم زخرفية بسيطة .

وانتقل عدلى مع أسرته عام ١٩٤٢ من بلدة «أبنوب»
بصعيد مصر إلى العاصمة . وفي القاهرة هجر أبوه
وأعمامه حرفة النسيج ، وتحولوا إلى تجارة المنسوجات ، ولم
يجد عدلى الصبغ في متناول يديه غير قطع الورق المقوى
التي تلفت حولها ألوان الأقمشة ، فراح يرسم عليها آلاف
الدباب ، وخاصة الحمير ، من جميع الزوايا ، وتأكد أن
لديه كفاءة فنية عظيمة نشرت له مجلة صباح الخير في نادى

خليفة . لقد وجد في معارضهم التي أقاموها ما أثار إعجابه ، وما يشهد من قيم فنية .

أما الجوانب النظرية في الفن فكان يجدها في محاضرات الدكتور «يوسف مراد» والدكتور «زكي نجيب محمود» وذلك خلال متابعتها للنشاط الثقافي الذي أقامه الفنان «صلاح طاهر» عندما كان مديراً لمتحف الفن الحديث ، وكانت تلك المحاضرات تتحول إلى ندوات ثقافية ، فتحت عيني الفنان الشاب على مواطن الخلق والابتكار والتجديد في الفنون .

وقبل أن يتخرج الفنان من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦١ بدأ يتردد على معهد الدراسات القبطية حيث تعرف عن قرب بالفنانين «حبيب جرجي» صاحب تجربة الفن التلقائي عند الأطفال والفنان الرائد «واهب عياده» الذي سجل الحياة الشعبية والريفية في مصر بأسلوب تعبيرى متميز ، والمهندس «وميس ويصا وأصف» صاحب التجربة المبهرة ولسمجاد الحرائية، وهي التجربة التي كرس حياته من أجلها .

وأمام هؤلاء الفنانين الكبار وإنجازاتهم أحس عدلى بمشقة الطريق ، وأنه لم يتجاوز بعد أعتاب الفن . واستمر ترده على هذا المعهد لمدة عامين ، ثم بدأ يشارك في المعارض العامة : معرض صالون القاهرة الذي تقيمه سنوياً جمعية عبي الفنون الجميلة ، ومعرض الربيع الذي تنظمه جمعية غرجي كلية الفنون الجميلة ، ثم معرض بينالي الأسكندرية الذي يقام مرة كل عامين بالغفر .

○ حياة الصلحكة ○

وبعد التخرج كان عدلى يتعنى أن يلتحق «بمعرض الفنون الجميلة بالأقصر» ليقض عامين في بيئة داخلية يعيش خلالها الآثار الفرعونية ، ويتعرف على الحياة الريفية في صعيد مصر ، بعد أن اكتملت مهارته الفنية . لكن هذه الأمانة تبددت ، بسبب ضعف المكافأة الشهريه لمضو الرسم ، مع الظروف الاقتصادية المتعسرة للأسرة ، التي كانت تنتظر أن يتم عدلى دراسته ليعاون في النفقات .

ويعمل عدلى رساماً في مجلات الأطفال التي تصدرها دار الهلال منذ عام ١٩٦١ حتى ١٩٧١ . عشر سنوات عاش خلالها حياة الصلحكة ، مصاحباً «جيل الستينات» من الأدباء والفنانين : محمد جاد ، سيد حجاب ، يحي الطاهر عبد الله ، نبيل تاج ، عي اللباد ، تدير تبعه .

لكن عدلى رزق الله أحس أن حياته بدأ يجددها إطار ثابت ، فقرر أن يتمرد على تحكم الأقدار . وكان أثر هزيمة عام ١٩٦٧ عنيفاً على كيانه : المرأة ، والضياع ، والاقتراب من حافة الجنون ، وانتابه رعب من الحالتين : الضياع أو الجنون .

وضاعف الإحساس بالمرارة أنه قبيل الهزيمة مات عبد الهادي الجزار ورمسيس يونان ثم كمال خليفة ، وقد ترك فراق الأخير في نفسه جرحاً عميقاً يضاعف الإحساس بضرورة إعادة النظر في مسار حياته .

قرر أن يتعلم الفن من جديد . أن يبدأ من الصفر ، وتصور أنه لن يصبح فناناً حقيقياً إلا إذا سافر إلى الخارج ليتعلم من البداية . وتحقق له ذلك عام ١٩٧١ في مغامرة من مغامرات الشباب ألقى خلالها نفسه في الغربة . إلى بيروت أولاً ، ثم إلى باريس ، بتذكرة ذهب بلا عودة !

اختار باريس ليدرس الفنون الجميلة هناك ، طالباً الاستزادة من الدراسة الأكاديمية ، لكنه اكتشف أن دراسة الفنون الجميلة في باريس تتساوى مع شيلتها في مصر .

○ الرسم للأطفال ○

وبعد هذا المعرض عمل بتدريس الرسم بجامعة ستراسبورج حتى عام ١٩٧٨ ، وراح يقيم معرضاً للوحاته كل عام . . في «جالاري لورانتاج» عام ١٩٧٤ ، ثم تولت بلدية باريس تنظيم معرضه التالي في صالة «بوجرويل» عام ١٩٧٥ . وقد أقام في نفس العام معرضاً في قاعة المركز الثقافي المصري بباريس . ثم في المركز الثقافي العراقي بباريس عام ١٩٧٦ ، ثم في جالاري «لار» عام ١٩٧٧ ، وانتقل هذا المعرض ليقام

في جالاري «أبداء» بلامها في هولندا . ثم عرض في المركز الثقافي المصري بباريس مرة أخرى عام ١٩٧٨ .

ثم عاد عدلى إلى القاهرة عام ١٩٧٩ ، ليتولى الإشراف فنياً على دار الفنى العربى المتخصصة في إصدار كتب الأطفال لأعمال مختلفة ، لكنه لم يلبث أن استقال من عمله عام ١٩٨٠ ، ليتفرغ تليماً لرسم لوحاته الفنية ، ويقيم لها معرضاً سنوياً بتأجيله القاهرة ، بالإضافة إلى معرض بقاعة معهد «جوته» بالقاهرة عام ١٩٨٢ ، وقد انتقل هذا المعرض إلى صالة المعلمين بالزقازيق في نفس العام .

○ رسام الأطفال ○

وقبل أن نعرض لتطور فن عدلى وزق الله الذى يظهر من خلال معارضه المتتالية ، علينا أن نقف قليلاً أمام رسومه للأطفال التى تمثل مهته الأولى .

كان عدلى قد عمل بمجلات الأطفال التى تصدرها دار الهلال بالقاهرة عشر سنوات متتالية ، بين عامى ١٩٦١ ، ١٩٧١ ، واستطاع خلال إقامته في باريس خلال السبعينيات أن ينشر رسومه وأفكاره للأطفال في مجلات «يوم داب» و «أوكاي» و «دولين بجان» .

أما تصميماته للبطاقات البريدية وبطاقات الأعياد ، وصور لوحاته الفنية ، فقد طبعت بعضها منها دار نشر «جسودفون فريرزور» في إنجلترا ، ودار «فرارى» في سويسرا ، «وهار النشر» بأبى بريس» في الولايات المتحدة ، وهذا بخلاف رسومه لمجلات الأطفال في الوطن العربى .

ورغم هذا النجاح عاد إلى بلاده ، لإيمانه بأن دور الفنان الحقيقي في وطنه وليس في الخارج ، وهو يعترف أن سنوات الغربة أفادته ، وأثرت تجربته ، وأغنتها . ويعترف أيضاً أن للرسم للأطفال يستحق من الفنان نفس الدرجة من الجدية والاهتمام ، والتوفر على صياغته تليماً مثل اللوحة الفنية .

وامتد نشاطه في هذا المجال إلى اختيار عدد من لوحات

النسيج الشعبى الذى تنتجه مدرسة إلهيم بصعيد مصر ، التى اشتهرت بالرسوم الفطرية المنقذة على القماش بالإبرة والخيط الملونة ، والتي يقوم بتصميمها وتنفيذها أطفال الفلاحين الذين احتفظوا ببقاء روح الطقولة وفطريتها وعمق تعبيرها . وقام بطبع هذه اللوحات التى اختارها على بطاقات التهنئة بالأعياد وقدمها مع البطاقات المطبوع عليها صور أعماله .

وقد وصف الناقد الفرنسى «كلود لافاي» رسوم عدلى للأطفال فقال : هذه الحيوانات التى تلقى بين أشجار عراقية ، وهذه الأفيال الإنسانية ، والفيران التى لا تثير الخوف لدى أكثر الأطفال حساسية ، وهذه الأشخاص الصغيرة ذات الأشكال المستديرة التى حلت قلوبها محل رؤوسها ... إن التعبير الذى يعطيه الفنان بوضحة نقط صغيرة تحدث إلى أرواحنا فالأطفال يدخلون في عالم الأحلام المسحورة ، فلنسا في حاجة إلى جذب الأطفال إلى هذا العالم ، لأن مفتاحه موجود دائماً ، عندما يخفى السحر وراء العقل ، وعندما تلحق الجنية بيابا نويل في هذا العالم المسحور ، سيكون من الصعب حينئذ الرجوع إلى مثل هذه اللحظات الخالصة .

○ مراحل في حياة فنان ○

ذات يوم قال لمدل ناشر انجليزى كان يطبع تصميماته على البطاقات ، عندما شاهد لوحاته ، واقتى مجموعة كبيرة منها : «لا تضع وقتك في تصميم البطاقات ورسوم الأطفال . إن ميدانك هو الفن» .

وقد استمع فناننا إلى نصيحة الناشر الإنجليزى ، ربما لأنها لمست في نفسه ذلك الحلم القديم الذى دفعه إلى التمرد على قدره فتوقف عن رسم البطاقات ، وضاعف جهده في رسم اللوحات ، وجعلها مهته الأولى ، بعد عودته إلى مصر . وبعد أن استقال من عمله كمكشوف فنى على دار الفنى العربى .

كانت في المرحلة الأولى قد بدأت من قبل إثر تخرجه في كلية الفنون الجميلة ، واستمرت حتى هزيمة يونيو

بالجنين الذي ينمو إلى لوحاته . ولم يكتشف الفنان ذلك إلا عندما عرض لوحاته على أستاذ في تاريخ الفن بجامعة ستراسبورج حيث يحاضر ويعلم الرسم ، وكانت الابنة الصغيرة لأستاذ الفن بصحبتهما تفرج معها على اللوحات ، وتتساءل عن دلالة رموزها بحرية ، فكان الأستاذ الفرنسي يشرح لها أعمال الفنان ، ويشير إلى الرموز الجديدة للحمل والإخصاب في لوحاته . لقد تسرب هذا التعبير إلى لوحات الفنان من البلاوي ، لكنه ، بعد الوعي بهذه العناصر والرموز ، أصبح يقصدها وينسجها ، إلى أن بدأ مرحلة جديدة في فنه ، لم تخل من تشابك مع المرحلة السابقة .

وفي هذه المرحلة (الثالثة) كانت الألوان في لوحاته تشبه ألوان قوس قزح الشفافة ، وهي تتحرك أفقياً وتشابك مع الأشكال الأخرى أمامها وخلفها : الهلال ، والرجوه ، والأجنة ، والهرم والحضفة ، التي يغيرها الضوء ، فتعطى إحساساً موسيقياً متناً . وهي تظهر في شكل تجريدي لمن يشاهدها لأول وهلة ، لكن المشاهد كلما تأملها وتابها ، بغير ملل ، اكتشف فيها عناصر جديدة . بينها عناصر رمزية ، يعتمد على تليفها وتغطيتها ، لأنه يعتقد أنه ليس من الضروري أن تكون لوحته مقروءة ، فهو ضد اللوحات التي يراها المتفرج ، وكأنه يقرأ في كتاب .

أما المرحلة الرابعة والحالية في فن عدلي رزق الله فقد اعتنقت منها الأشربة ، أو كانت وحلت محلها أوراق الورد ، والزنايق ، وأعضاء التكاثر مكان الأهرامات والأجنة ، وصارت لوحاته تتضمن إسقاطات وإشارات إلى العلاقة بين فتحة الزهرة ، وفتحة المرأة للعب ، حتى اعتقد البعض أن الفنان يقصد أن يصدم المشاهدين بإشارات جنسية .

عدلي يعتقد أن الجنس موجود في كل عمل فني جيد ، فالطبيعة فيها الجنس ، لكنه يفضل أن يستخدم لفظ الإخصاب بدلاً من الجنس لأنه يتناول هذا الأمر من وحى النضور والبراعم والورد . والقضية عنده هي تركيز الرؤية من جانب المشاهد وأسلوب العرض : هل هوفج أم راق ؟ ؟ فالتعبير عن الإخصاب ينقل البشر من المرحلة

١٩٦٧ . وفي هذه المرحلة كان لعدلي أن يبحث عن طريقه ويعبر . وكانت تجاربه في تلك الفترة تسير في طرق مسدودة - وعلى حد تعبيره - من هذه الطرق السائلة بين الفنانين المصريين التي تتلمس ركيزة أو عكازاً تعتمد عليه ، مثل الأخذ عن الفن الشعبي ، أو الفرعوني ، أو القبطي أو الإسلامي ، أو الخط العربي . وقد حرص عدلي رزق الله على ألا يقدم لوحات في المرحلة الأولى في معارض للناس ، لأنه كان يعتمد أن اكتشاف أسلوبه المميز في رسم الأشربة الأفقية الملونة ستكون هي البداية لتاريخه الفني عام ١٩٧٢ ، وأن الفن لا يلد وأن يقدم جديداً ، وأن يكون نتاجاً لعصره ، وتعبيراً عنه .

وفي المرحلة الثانية حينما تم لعدلي اكتشاف أسلوب الأشربة قام عدلي وهو بباريس ، يبحث جاداً عن الإيقاع الموسيقي في العمل الفني ، وكان يظهر بين الأشربة المتجاورة ما يشبه أن يكون طائرًا مهجراً ، أو هرمًا ، أو نهراً لقد كان الحنين إلى الوطن يملأ هذه اللوحات ، وهو في باريس .

وكانت صورة مصر ورموزها ، في لوحاته هذه ، جملة التناقض ، كصورة الغائب الذي نحن إلى رؤيته ، ملامحها هلامية غير محددة ، لكنها فاتنة ، ملونة بألوان راقصة .

كانت رحلة الفنان الأوروبية ، وإقامته في باريس ، قد وسعت رؤيته لتاريخ الفن ، وكان قد تعرف من قبل في مصر على تطور الفن من عصور الأسرات إلى القبطي ثم الإسلامي ، ولم يكن قد شاهد من فنون البلاد الأخرى غير الصور المطبوعة ، لكن متاحف فرنسا ، ثم نتائج الفن المعاصر ، علمه كيف يدرك التابع في حلقات تاريخ الفن المتماقية . فأصبح التراث الأودي ثراثاً إنسانياً مختزناً في أعمقه ، مع مخزون الفنون الشعبية والتاريخية في مصر . وبدأ يظهر أثر هذه الثقافة عندما كان يرسم ، مستخرجاً انفعالاته العميقة .

وطراً على حياة الفنان شيء جديد ، حين حملت زوجته ، وأصبح الاستعداد لاستقبال القادم الجديد إلى الأسرة ذا أثر عميق في أعماله ، وتسرب الإحساس

الحويونية إلى المرحلة الإنسانية ، ومن الغلظة والحشونة إلى الرقة والأناقة .

○ مائات عدلى رزق الله ○

يعشق عدلى الألوان المائية في لوحاته ، لأنها فيها يراه تعطى ترددات ضوئية لا حدود لها ، وهى أقدر من الألوان الزيتية على التعبير عن الشفافية . والنور .

إن أهم ما يميز مائات عدلى هو التعبير عن الضوء والفضاء ، كى يحس المشاهد أن مفرداته يغمرها ضوء الشمس ، وأن عوالمه ملونة .

وعدلى يعبر في لوحاته عن طاقة لونية هائلة ، مصورا علماً أثرياً من النور المصفى ، وكأننا نتطلع إلى العناصر من خلال طبقات كريستالية متتالية ، حتى تبدو ألوان الطيف وكأنها امتزجت بقطرات الندى في ثلثا إيقاع يرتفع من مستوى الحمس المختل في اللون القريب من الأبيض ، وفي معزوفة تسرد نغماتها بمهارة وإحكام ، فتضطرب العيون . ذلك أن عدلى يعتقد أن «اللوحة رسالة إلى القلب والحواس ، تصل عن طريق العين ليتصور بها القلب ، حينئذ تحدث المعرفة التى يجترها العقل فتصبح وعياً باعتبارها تجربة سابقة . فالقلب لا يلقى العين ، والحواس لا تلقى العقل . وكذلك المعرفة عن طريق الفن : ليست ذهنية فقط ولا حسية فقط ، لكنها مزيج من الإثنين ، والفن يتضمن ما نعرف وما لا نعرف ، وهذا ما يجعل الفن طريقاً للمعرفة والتعلم . وهنا تكمن جدلية الفن ، فيصبح قصداً لا يحتمل الغيبيات أو العشوائية أو الصدفة .

بقى أن نشير إلى ظاهرة فريدة في لوحات عدلى رزق الله وهى مخاطبتها حاسة اللمس فيها . إن قدرة عدلى رزق الله على الإيماء بالتجسيم ، وتعبيره عن كتلة العناصر ، ونقلها ودقة التقلات من درجة لونية إلى أخرى ، تجعله قادراً على الإيماء لنا ، بالرغبة في اللمس القبطى لأوراق الورق في لوحاته .

إن التعبير عن الشفافية والفضاء ، مع الإيقاع الذى

يجعل اللوحات معزوفات مرسومة ، ثم المهارة في التعبير عن الملابس ، هى السمات الأساسية الثلاث التى تميز أعماله في بناء متماسك داخل لوحات متكاملة متوازنة .

عن لوحات عدلى قال الناقد الفرنسى «كلود لافاي» :
إن «أعماله تحس أكثر عما ترى ، فليس فيها عطف ولا عدوانية ، إنما تتسرب إلى داخلنا عن طريق لا نعيه ، إن المتعة تنتزه في داخلنا وكأننا نستقبل دماً جليداً وهواء نقياً . وأعماله ليست تشخيصاً ، وليست أيضا تجريدا عندما تتعود عيوننا على الألوان والمخطوط ، في لوحاته ، نلاحظ عتصرا هنا وعتصرا هناك ، وكأنه يشع من ثلثها الشكل الذى أمامنا ، والذى يتربك من خطوط رقيقة متشابكة ، مع أشكال تضغط بفضل الانحناءات رشقة تزيدها مرونة ، وبدرجات لونية متعددة ، وشفافية ورواق لا متناهية . وألوانه الناصعة تصلعنا ، لأنها نتاج منطق وحساب وضع بركة ودكاء ، وفق توافق أو تضاد موضوعي» .

وقد عرض الفنان حسين يكار الفنان فقال : إن تقابل الأضواء الشكلية في لوحاته ، الشيف والكثيف ، الأحمر والأخضر ، الفاتح والدكن ، المادى والائيرى ، الثابت والمتحرك ، الأملس والحشن ، العقلان والتلقائى ، كل هذه العناصر تتصادم وتتضائل معنوياً فيتمخض ذلك الإحساس الغامض الذى يجعل المتلقى في حالة نشوة غيبوية مجهولة المصدر ، هذه هى نفس النشوة التى تصاحب الفنان ساعة ملاسة فرشاته لسطح اللوحة . هذه الملامسة النبيلة بين فاعل ومفعول به ، بين سالب وموجب هى من إنجذاب «الثانية» التى تشكل قطبى الحياة في كل شئ . ولذلك تفرض هذه الثنائية نفسها ساعة الإبداع أو الإغصاب إرادياً أو لا إرادياً ، ليصبح قانوناً تشكيلياً يفرض نفسه لا شعوريا ساعة التكوين ولحظة الخلق .

○ آيات من سورة اللون ○

ولقد استطاعت لوحات عدلى رزق الله أن تحرك الشاعر

هذه الورقات التي تمسح الآن صدى
وقيرة تنتس تحت الأصابع
أم يرهم
بهدها

أحمد عبد المعطى حجازى ، ونادراً ما حدث ذلك بين
شاعر وفنان فاستوحاها في قصيدة بعنوان «آيات من سورة
اللون» نقدم منها هذه المقاطع التي تتطابق مع أعمال
الفنان ، وتعبّر عنها في ميدان فنى آخر .

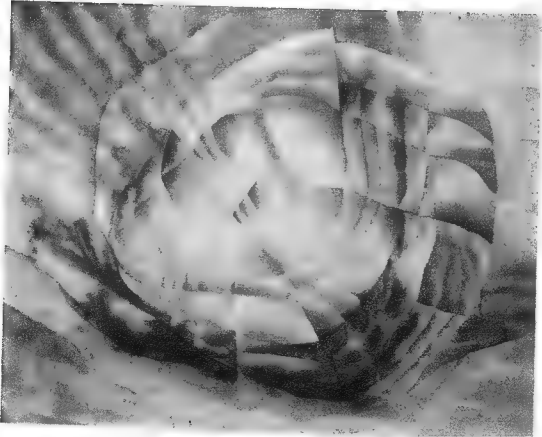
إلى أن يقول في قصيدته الملونة :
«تعالوا نلون كما تشتهى هذه الأرض
أو نشعل النار فيها
كما يشملون الصواريخ في ليلة المولد النبوى
فتحملنا وتطير .
وتسقطنا مطراً غزسياً
وتزرعنا شجراً مولداً
ها هو افرم
رحم
فتعالوا نولده ولداه

« قطرتان من الصحو
في قطرتين من الظل
في قطرة من ندى
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون خدا
فاجرح السطح ان خدا مفعم
ولسوف يسيل الدم »
وفي موضع آخر يقول :
« وردة لم فم

القاهرة : صحى الشارون

توجه مجلة إبداع الدعوة إلى الفنانين التشكيليين في
مصر والعالم العربى ، لنشر صور أعمالهم الفنية في ملزمة
الألوان بها ، على أن تكون هذه الصور بالألوان ، وغير
مطبوعة أو في شرائح ملونة ومرفقة بمقال لأحد نقاد الفن
التشكيلى عن عالم الفنان على أن لا يقل عدد هذه الشرائح
عن خمس عشرة شريحة ملونة ، ويصلح بعضها للوحى
الغلاف . ويوسل المقال والصور والشرائح باسم السيد
رئيس التحرير على عنوان مجلة إبداع (٢٧ ش عبد الحائق
ثروت - القاهرة ص ب ١٢٦)

الفنان عدلي رزقت الله
والعزف بالألوان







من مجموعة الورد







إلى الفنان آدم حنين





الغلاف الأخير



الغلاف الأول



طابع الحبيبة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ، ٦١٤٥-٦١٤٥

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم العدد الثانى من مجلة

عالم الكتاب

تصدر كل ثلاثة أشهر

وتقدم لقرائها

- العروض النقدية لأحدث الكتب ، يكتبها كبار الكتاب والمتخصصين
- بيلوجرافيا عصرية لإصدارات مصر والعالم العربى من الكتب
- أخبار الكتاب المصرى والعربى
- ملخصات وافية لآخر ما قرأه كبار المفكرين والكتاب
- تحقيقات تتناول كل ما يتصل بالكتاب تأليفاً وتحقيقاً وترجمة وإخراجاً
- خدمة القارىء والناشر عن طريق العرض والتبويب لأحدث ما أنتجته دور النشر فى كافة نواحي المعرفة .

رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

د. سعد محمد الهجرسى

د. عز الدين إسماعيل

تطلب من باعة الصحف ومن فروع مكتبات الهيئة



العدد الخامس • السنة الثانية
مايو ١٩٨٤ - رجب ١٤٠٤

إبداع

مجلة الآداب والفن



فصول

مجلة نقد الأدب

صدر هذا الشهر العدد الجديد
عن

تراثنا الشعري

يتضمن العدد مجموعة من الدراسات لكبار النقاد والكتاب في
مصر والعالم العربي

○ بين دراسات هذا العدد :

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| د . أحمد كمال زكي | تراثنا الشعري والتاريخ الناقص |
| د . عبده بدوي | ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي |
| عبد الرشيد الصادق المحمودي | غربة الملك الضليل |
| كمال أبو ديب | نحو دراسة بنيوية للشعر الجاهلي |
| علي البطل | الغزل العذري واضطراب الواقع |
| محمد صديق غيث | التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة ليبد |

○ بالإضافة إلى أبواب العدد : الواقع الأدبي - وثائق - عرض
رسائل جامعية - متابعات وعروض كتب

رئيس التحرير
د . عز الدين إسماعيل

١٥٠ قرشا

إبداء

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الخامس • السنة الثانية

مانيو ١٩٨٤ - رجب ١٤٠٤

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

نائب رئيس التحرير

سليمان فنياض

سامي خنتبة

المقرن الفني

سعد عبد الوهاب

مكتبة التحرير

نمر أديب

حمدي خورشيد

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمي

فاروق شوبته

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شيك باسم هيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد و ٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحلق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تلخود . ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً
قطر - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠
ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١٠,١٠٠
دينار - الجزائر ١٢ دينار - المغرب ١٢ درهم - اليمن
٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية

الثمن ٥٠ قرشا

○ الفهرستات :

- ٧ .د. نبيلة إبراهيم مستويات لعبة اللغة في النص الروائي
١٦ .د. صلاح فضل ملاحظات حول الحداثة
٢٢ .د. محمود الربيعي من مشكلات الحداثة في النقد الأدبي
٢٦ .د. جابر عصفور فكرة الحديث في الأدب والفنون

○ الشعر :

- ٤١ .عبد الوهاب البياتي ناز الشعر
٤٣ .محمد إبراهيم أبو ستة طائر يجترق
٤٥ .عبد العزيز المفلح مرثية عصرية لملك بن الربيع
٤٨ .محمد يوسف من قصائد الحصار
٥٠ .أحمد سويلم مكابيدات الأسر
٥٤ .أحمد محمد إبراهيم هارب في ركاب أمل
٥٧ .عبد المنعم الأنصاري الكلمة
٥٨ .فولاذ عبد الله الأنور وسام الجرعة
٦٠ .علاء عبد الرحمن الحنساء لم تخلق ثوب الحداد
٦٦ .عبد العزيز قداس الحب

○ القصة :

- ٦٥ .جمال النبطان كتاب التجليات : السفر الثاني : المفامات
٧٦ .إبتهال سالم ملك الشغل
٨٠ .أحمد مرداش حسين حصة في فم العنكبوت
٨٣ .كوليان سيو لوري لويس (قصة مترجمة)
ترجمة : سامي فريد

○ المسرحية :

- ٩٢ .صندوق . . وراء الكواليس محمد السيد سالم

○ أبواب العدد :

مسألة الحقيقة الفنية :

- ١٠٣ .سليم خشبة التزييف ، والوهي ، والرؤية (شبهات)
١١٠ .د. محمود الحسيبي قراءة في قصة ومجموعة قصصية (مناقشات)
١١٣ .محمد الغزي قراءة في قصيدة البيت الواحد (متابعات)
١١٨ .محمد المخزنجي عن نبرة النفس في صوت الفنان
١٢٠ .محمد محمود عبد الرازق قراءة في قصص «الصمت والجدران»

○ الفن التشكيلي :

- ١٢٣ .علي مصطفى . . والفن البصري محمود بقشيش
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

المحتويات



الدراسات

- مستويات لعبة اللغة في النص الروائي
- ملاحظات حول الحداثة
- من مشكلات الحداثة في النقد الأدبي
- فكرة الحديث في الأدب والفنون
- د. نبيلة ابراهيم
- د. صلاح فضل
- د. محمود الربيعي
- ارفعج هاو
- ترجمة . د. جابر عصفور

هذه الدراسات ضمن البحوث التي قدمت إلى الحلقة الدراسية
لمهرجان القاهرة للإبداع العربي الذي عقد من ٢٤ - ٣٠ مارس ١٩٨٤ بالقاهرة .

مستويات لعبة اللغة في القصّ الروائي

د. نبيلة إبراهيم

أن القيم الفنية تمتد أساس الإبداع بصفة عامة مهما اختلفت معايير الإبداع من عصر إلى عصر . فالقيم الفنية إذن أساس ثابت لا يختلف عليه ، وهي التي تقدر للعمل الأدبي الفني إما أن يؤدي وظيفته الاجتماعية والجمالية في أن واحد بحيث يسهم في الارتقاء بالوعي بالذات ، أو أن يكون التعبير الأدبي مجرد حصيلة كلام ما يلبث أن ينسى بمجرد أن يفرغ القارئ من قراءته . بل إننا نؤكد أن وهي المبدع بقيمة القيم الفنية هو الذي يدفعه للبحث عن معايير فنية جديدة عندما يحس أن المعايير القديمة قاصرة عن أن تلبى حاجات النفس وحاجات العصر الذي يعيشه .

ومن هذا المنطلق نود أن نؤكد حقيقتين فيها يتصل بالقصّ الروائي قبل أن ندخل في موضوعنا . أما الحقيقة الأولى فهي أن عالم القصّ الروائي يعد أقرب الأشكال الأدبية للقوية لحركة الحياة . فهو عالم مصغر لعالمنا ، وهو يقف موازيا له وقريبا منه . والفرق بين عالم القصة الخيالي وعالمنا التجريبي ، أن الأول محدود ومركز وأكثر حبكة ونظاما ، في حين أن عالمنا التجريبي عالم واسع وعريض وتختلط فيه الأمور اختلاطا قد يصل إلى حد التيهويز وغياب المنطق . وبعبارة أخرى إن عالم القصّ الروائي متخيل ومصنوع صنعة محكمة في مقابل عالمنا الواقعي الذي تسير فيه الأمور مشتتة كما يحلو لها أن تسير .

عل أن عالم القصّ الروائي لا يقف مقابلا للحقيقة

نعلم تمام العلم أنه ليس من اليسير أن يتناول هذا الموضوع الواسع العريض بمعالجة البحث القصيرة ، فالبحث في مستويات لعبة اللغة في القصّ الروائي يحتاج إلى دراسة مقارنة دقيقة وواسعة ، لا بين كتاب الجيل الواحد من القصّاصين ، بل بين كتاب الأجيال اللاحقة بعضهم ببعض حتى يمكن رصد حركة اللغة وطريقة التحكم فيها وفي إمكاناتها في إطار العمل القصصي حتى نصل إلى تشخيص كيانها ومستواها فيها نقرأ اليوم من أعمال قصصية .

ولكنني شئت أن أطرح هذا الموضوع في شكل مشكلة جديرة بالبحث والمناقشة فالكلام من مشكلة اللغة التي نكثر من الحديث عنها اليوم لا ينبغي أن يفضل مشكلة اللغة في الإبداع أو مشكلة الإبداع في اللغة في الأعمال الأدبية التي تخرج إلينا من المطابع في كل يوم .

ولقد كان هذا الموضوع يشغلي كلما أتيتحت لي الفرصة لأن أقرأ أعمالا قصصية للأجيال الحديثة التي شهدت التغير في معنى القصة وعتراتها ولغتها . وليست القضية قضية تغير ، فالرغبة الملحة في التغير لا بد أن يكون ورامعا دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التي نعيشها ، ولكن القضية قضية الحفاظ على مستوى معين من القيم الفنية التي يورثها كل جيل بدوره إلى الجيل اللاحق له . والفرق بين القيم الفنية والمعايير الفنية ، هو .

للدراية الأسلوبية ليست هي المعية بالبحث في حد ذاتها وإنما أرفدنا من البحث في موضوع مستويات لعبة اللغة أن ندرس المسار الذي تسير فيه اللغة صعوداً أو هبوطاً بوصفها وسيلة طيبة ومستحصية في الوقت نفسه للتشكيل والإشارة والربط بين كل هذا وما يقال وما لا يقال في وحدة فكرية تثل في النهاية وجهة نظر جدية بالتأمل في مصير الفرد والجماعة في ظروف الحياة التي يعيشونها .

ونحن إذ نود أن نحقق هذا ، فلنا نتبع هذا المسارين المدرسة التقليدية في كتابة الرواية كما يقول عنها المجددون ، ومدرسة المجددين الذين شاموا بشكل أو بآخر أن يخرجوا على التقاليد التي رسخت من قبل في كتابة نص الروائي . وإذا كان المجال لا يسمح باستقصاء لتنوعات المختلفة للنص الروائي لدى أصحاب كل من المدرستين ، فلنا نكتفي بإبراز الملامح الأساسية لمستويات لغة في أداها لوظيفتها من خلال تقديم بعض النماذج التي ساهم أصحابها في إرساء تقاليد لكتابة الرواية سواء كانوا من التقليديين أو المجددين .

ولنبداً بفقرة أو فقرتين ليوسف القعيد آن بها في مستهل روايته «حدث في مصر الآن» التي كتبها في عام ١٩٧٤ ونشرت في عام ١٩٧٧ . والفقرتان وإن كانتا تعدان جزءاً من بناء الرواية كما سنبين هذا فيما بعد ، يمان مساهمة موضوع حيرة الرواية بين شطرين من الكتابة . النمط التقليدي والنمط الذي يهدف إلى التجديد في الشكل واللغة معاً .

يقول يوسف القعيد موجهاً كلامه إلى القارئ : «يجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر ، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية تقوم بغلقها معاً عما يحدث في مصر الآن» ثم يقول بعد ذلك وهو مازال موجهاً كلامه إلى القارئ : «قلت إننا نخلق رواية ، ما من رواية إلا ولها بداية ، ولكنني في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المنته بلغة المجددين من قصاصي زماننا ، مابداً روائياً على القوم ثم يقدم الكاتب للقارئ ملخصاً سريعاً للخطوط الرئيسية للرواية بقصد خلق الاستثارة الأولى في نفسه . ثم يقول له بعد ذلك تحت عنوان : المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحت : «مقدمة الرواية

الروائية فحسب ، بل هو يعد امتداداً لها . فالنص عتلماً يكون معبراً عن روح عصر ما ، وعما يجري فيه من الأحداث التي تنعكس على حياة الناس وسلوكهم ، يظل شاهداً على هذا العصر حتى بعد أن ينقضي هذا العصر ويصبح في حساب الماضي . ولعل هذا يمثل الفرق الأول بين العمل الروائي والتاريخ ، فبينما يعد التاريخ سجلاً للماضي الذي ولى ، فإن النص الروائي يجعل للماضي مكاناً في الحاضر . وأما الفرق الثاني بين النص الروائي والتاريخ فهو أن التاريخ يتحتم عليه أن يسجل الواقع في حين أن النص الروائي تتأرجح فيه القصة بين القرب من الواقع والبعد إلى حد الإغراق في الخيال . وبين هاتين النهايتين تنعكس ، ظلال الحقيقة وأصولها في مستويات مختلفة وفقاً لمدى ثراء فكر الكاتب وثراء لغته .

وأما الحقيقة الثانية ، فهي أن النقد الحديث الذي يجهت في أن يكون موضوعياً إلى أبعد حد ممكن ، والذي يهدف إلى أن تكون موضوعيته مرتكزة على عناصر أدبية ماثلة أمامه في النص إما على السطح أو تحت السطح ، وصنع معيار صئعة اللغة ومسئوليتها في طريقة تحريك الأفكار والأحداث والشخص فوق كل معيار آخر . فلم تعد اللغة أشبه بالزجاج الشفاف الذي يرى الناقد من خلاله حياة يتصارع فيها الناس مع الأحداث بحيث نوصلمهم إلى نقطة معينة ، بل أصبح يرى اللغة ماثلة أمامه بنبضها وحركتها وقدراتها الإشارية ، كما أصبح يراها نظاماً متكاملًا يعكس تماماً نظام الفكر المبدع لها . فالفكر الثري لا يمكن أن يمر عنه إلا بلغة ثرية ، كما أن الفكر الفكري لا بد أن ينضج في لغة فقيرة سقيمة .

وبعد تقديمنا هاتين الحقيقتين اللتين تؤكدان أن العمل القصصي يعد أكثر الأشكال الأدبية قرباً من الحياة ومن ثم كان أكثر الأشكال الأدبية قرباً من الحياة ، وأنه لهذا السبب لا بد أن يرتكز على كفاءة لغوية ينشع منها مغزى حركة الشخص والأفعال ، كما ينشع منها مغزى ما هو مكتوب وما ليس مكتوباً ، بعد هذا نود أن نوضح ما نعني بمستوى لعبة اللغة في النص الروائي .

وما نعني بذلك بعيد عن الدراسة الأسلوبية بمعناها العلمي الدقيق الذي اصطلاح عليه اليم . وقد يكشف التحليل اللغوي عن بعض الخصائص الأسلوبية ، ولكن

كانت علمية . بعدها يأتي دور أهم أساليب تبحر الرواية في زماننا وهي كثيرة . ولكن أضمن شد القارئ إلى روايتي وبريه وراه الكلمات حتى تنقطع أنفاسه ، يجب أن أهتمد على هذه الأدوات محظفا بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما لما قيل النائية . ولكن ، لأسباب كثيرة ، أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء .

إذا تفاضينا عن كلمة تبحر الرواية التي ربما كانت لاتلحق بهذا الموضوع الجدي وكان يجب أن يستبدل بها كلمة كتاب الرواية ، فإننا نتساءل عن ذلك النمط الروائي القديم الذي يشور عليه يوسف القعيد وغيره من رواد الرواية الجديدة ، وذلك قبل أن نطرح هذا التساؤل بالنسبة لفنهم الروائي . فإلى هي هتمة هذه الرواية ؟ وما الوسائل اللغوية التي تتوسل بها لكي تتآلف مع هذه الهندسة التي ترسمها لها ؟ وكيف يمكن الحكم على المستوى اللغوي فيها ؟

لكني نجيب عن هذه التساؤلات ، لأبد أن نتخذ نموذجاً روائياً يكون موضع استشهاده . وحتى لا يكون هذا النموذج المختار موضع شك في لغته أو في ميثاقه أو في كليلها معاً ، فإننا نتخذ النموذج من كتابات شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ الذي ، وإن كان قد مارس كتابة الرواية بأنماطها المختلفة التاريخية والتسجيلية والواقعية والرمزية ، فلا أحسب أنه يعد من الثائرين على الرواية التقليدية ، على الأقل من وجهة نظر المجددين . وقد راغبنا أن يكون نموذجنا متأخراً حتى يكون مثلاً لأقرب تجربة روائية له . وهذا النموذج هو قصة أهل الهوى التي تقع في خمسة وأربعين صفحة ضمن مجموعة « رأيت فيها برى الثائم » التي صدرت في عام ١٩٨٢ . وربما كان اختيارنا لهذه القصة له ما يسره من أنها على الرغم من حجمها المتوسط ، تندرج تحت غطاء العمل الروائي . ثم إن هذه القصة ربما كانت بسبب هذا الحجم المحدود سالحة للتحليل في مثل هذا البحث القصير .

ففيتم تمثيل صنعة الكاتب اللغوية في هذه القصة التي نعدنا مثلاً في صنعتها اللغوية بغيرها ؟ تتمثل الصنعة اللغوية في هذه القصة وغيرها في مستويين : المستوى الأول هو مستوى القاص صاحب وجهة النظر ، ووجهة

وتتميز لغة السرد بانتقاء الألفاظ انتقاء خاصاً من معجم الألفاظ الرصينة الموروثة بحيث ترسم على نحو دقيق شخصية المرأة القوية الضعيفة من ناحية وحقن نظرتها في الشخص الذي تتعامل معه من ناحية أخرى « سرتها نظراته النهمة البهيمية ولغته الصامتة المكشوفة معاً وحوماته الحار الجنوني حولها بلا حياء حتى قالت لنفسها : لأبد من تهذيبه . قوتها الراسخة نفسها اهتزت حيال هرج انفعالاته الجامحة ، فخافت أن يصيبها سوء مجهول بين يديه المتدفقين بصفت البراة الممياء . قالت لنفسها أيضاً : إن أضعف الرجال ولكن لا أدري كيف تتعامل مع الزوابع » .

ومن طبيعة لغة السرد أن تطول فيها الجمل وتفصص الكلمات فيها عن المعنى بدون موازنة كما أن من طبيعتها أن يقطع المونولوج فيها في شكل جمل قصيرة ، لغة السرد يؤكد وجهة النظر .

وقد يجلد في لغة السرد عند كاتبنا لحظات توقف يفكر فيها في الزخرفة الكلامية في شكل استعارة أو تشبيه ، وهي

من أهم خصائص أسلوب نجيب محفوظ وبعد جزءاً من ميراثه اللغوي شأنه شأن اللغة نفسها .

«كلهم منجذبون إلى أضواء الحياة كما تميم الفراشات حول المصباح»

«وظل فريسة الأطياف حتى نصحت النوافذ بضوء الصباح المرع بالخريف»

«غير أن الكون لم يقب عنه تماماً فكان يزوره من حين لآخر مذكراً إياه بحزنه المؤجل»

«كانت تهب عليه نفحات من صحراء حبه المهجور»

«وهل الصيف لشخصيته الواضحة المتحدية ونحت شمه المحرقة سري العنف في الحناجر واحتدم الخصام لأنفه الأسباب»

«غير أنها كانت قريبة منه أكثر مما يتصور ومتغلغلة في تلافيف ذاته بقوة امرأة أسرة وأميرة في آن»

ثم تأتي لغة الحوار فتحفر في أعماق هذه الشخصية ، شخصية المرأة ، وتعرض علماً الداخلى وتلقى الأضواء على وسائلها في سلب الرجال إرادتهم وهويتهم . وأهم من هذا كله ، فإن لغة الحوار عليها مهمة محاذرة المعلوم إلى المجهول ، والتصريح إلى التلميح ، والحس إلى صافوق الحس ، والطبيعى إلى ما فوق الطبيعى . ويتعبّر آخر إن لغة الحوار عليها أن تتجاوز المعنى الضربى إلى المعنى الإشارى البعيد ، ولا نبالغ إذا قلنا إنه يتجاوز لغة النثر إلى لغة الشعر .

«سمعت عيودون فرجة يدعوه (أى الشخص الذى وفد على الحى فاقد الهوية) بالمجنون .

فبهرته قائلة بنبوة آمرة :

- إنه يدعى عبد الله

فتساءل عيودون : ألا ترين أنه لا يعرف ديناً ولا دنيا !

فشكته بضربة في صدره أوشكت أن تطرحه أرضاً وسرعان ما عرف بعيد الله .

ولمحت المرأة الشيخ وهو ينظر نحوه فقالت :

- أعطيته عملاً ورزقاً .

فقال الشيخ وهو فى أعماقه يخافها ولا يحبها .

- الله لا يضيع أجر من أحسن عملاً .

ولكنه نسى الدين فيها نسى

- أعوذ بالله .

فقالت بإغراء :

- هذه هى مهمتك يا شيخ جابر .

- يالها من مهمة شاقة ! .

- لا تكن طماعاً وحطك محفوظ ، المهم أن نعلمه

كيف يخاف ، يكفى هذا .

.....

ودخل (أى الشاب الفائد الذاكرة) في مقام من مقامات الحيرة ويحل التساؤل في عينيه ، ولم تشأ أن تسأله حتى يبادرها بالسؤال وقد سألها : أهو صادق فيها يقول ؟ أعنى الشيخ جابر عبد المعين ؟ .

فقالت بحرارة : الصديق أعز ما يملك .

وعلمتها حياتها أن القليل من الدين مفيد أما الكثير منه فيندّر بالخطورة والغم .

وتتم أمام شيخه :

- الله ، والجنة والنار .

فقال له الشيخ جابر :

- تدبر ذلك بعقل ناضج تجاوز الطفولة والصبا .

فتساءل في حيرة :

- والرغبات الجامعة من خلقها ؟ .

فقال الرجل بضيق خفى :

- هذا هو امتحان الإنسان .

وهكذا تتحرك لغة الحوار في جملة قصيرة سريعة ، محددة الثبيرة الصوتية ، من الواقع إلى ما فوق الواقع ، ومن لغة المعنى المحسوس إلى لغة الإشارة والرمز والدلالات . عندما تتكشف إشعاعات اللغة ، يبدأ

القارئ، في ملء جاليات الفراغ بمعان جديدة لم ترد في النص وبتشكيل جديد للشخص الذي لم تدم ملكا لعالم الواقع وحده . ولهذا قد يجمل القارئ هذا الواقع ، نتيجة لعبة اللغة الدقيقة المحكمة ، إلى رمز سياسي ، وقد يحمله إلى معنى ميثافيزيقي . وهذه هي مهارة الكاتب في ألا يقول كل شيء حتى يوقع القارئ في أسر اللغة ، فلا يتركها إلا بعد أن يكون لنفسه بناء فكريا جديدا .

وعندما ما ينطلق نجيب محفوظ من الواقع ويمسك به بشدة ثم يخلو به إلى أقصى درجات الخيال ، عندئذ يزداد هذا المستوى اللغوي كثيفا وشاعرية ويصل إلى أعلى درجات اللغة الرمزية المارقة ، وتكون مهمة القارئ عندئذ عسيرة إذ أنه يدافع سحر اللغة ويدافع قدرتها على أسره ، لا يستطيع منها فككا إذا تمكن من فك شفرتها وردّها مرة أخرى إلى الواقع ، سواء كان هذا الواقع نفسيا أم اجتماعيا أم كليهما معا .

« رأيت فيها يرى النائم .

حبة رمل ملقاة بين جذور أشجار في مكان لعله غابة . جذبت انتباهي واستحوذت عليه ببريقها ، وبما أوحته إلى من أنها ترائي كما أراها . وقلقت في موضعها فلم أشك في أنها مقبلة على مغامرة وأثارت حب استطلاعي إلى أقصى حد وضمت تنتفخ رويدا حتى ألت إلى كرة مغطاة بزوائد مثل أوراق الورد ، مرقوم على صفحاتها كلمات لم أتبينها . ووثبت كأنما قذفتها قوة في الفضاء مقدار أشبار ونهاوت مرتطمة بالأرض محدثة صوئا قويا استرسل صدها فيها يشبه النغم . وتماذت في الانتفاخ حتى صارت في حجم قبة ضخمة ثم انطلق منها عمود عملاق بسرعة مخيفة زلزلت لها الأشجار الفارعة حتى تلاطمت فزاهها مع حشائش الأرض ، وانبثقت من العمود فروع لا حصر لها غاصت في الفضاء ، وانبسطت أوراقتها كالزواحف مثقلة بالآلاف الكلمات المبهمة .

إن لعبة اللغة عند نجيب محفوظ لعبة كبيرة ، ولم يجل تمسكه بمستوى اللغة الرصين - بعد أن تكيف هذا المستوى مع فكر الإنسان المعاصر وأصبح المجال لأن تدخل اللغة القصصية بعض الاستعمالات اليومية دون أن تفسدها - لم يجل هذا دون تحريكها في أشكال مختلفة من الكفاءات اللغوية .

وإذا كان فن نجيب محفوظ الروائي يمثل قمة القدرة على تحريك اللغة وتشكيلها في مستويات فكرية ودلالية مختلفة ، وذلك في إطار الرواية التقليدية ، فلا يعني هذا أنه ليست هناك مستويات أخرى للغة في هذا الإطار التقليدي كذلك . فقد تتجاوز اللغة في هذا الإطار المستوى الرصين إلى مستوى التبسيط بحيث تغف اللغة في هذه الحالة بين مستوى نجيب محفوظ اللغوي ومستوى لغة الكلام . ولكنها في هذه الحالة تستخدم بكفاءة عالية فنا آخر في تشكيل اللغة ربما لم يبرز بشكل حاد عند نجيب محفوظ ، وهذا الفن هو فن المارقة والمفارقة فن قديم ، ولكنه فن متطور . وهو باختصار فن يتركز على المقدرة على إدراك الموقف المغاير لما يفهمه الناس ، ومن ثم فهو يعتمد على لغة تقول أبعد مما تنصه حريفا . وبالإضافة إلى هذا ، أوروبجا أهم من هذا ، أن اللغة لا بد أن تكون مزجيا متعادلا من التعبير بالمرارة والدعابة ، والجند والهزل ، والخيال والواقع .

وربما كان فن يوسف إدريس الروائي مثلا من زمن لهذا المستوى البسيط من اللغة الشيع بفن المارقة . ويكفي أن نتمثل بموقف من قصة الحرام يؤكد لنا هذا :

وما كاد يرى (أي الحفير) الشيء حتى تسمر في مكانه مذعورا . ومضى يصرخ : الله حي ، الله حي . ذلك أن الشيء لم يكن إلا جنيئا حديث الولادة . دق قلب عبد المطلب دقة عالية واحدة كالطلفة ، ثم انزوى بلهث في صدره ويرتجف . فهو صحيح خفير ولكن ما يراه أمامه الآن شيء مختلف تماما عن المصروع وقطاع الطرق . ولهذا ، فقد كان أول ما فكر فيه أن يطلق لساقيه الريح ويمضي ، إذ للوهلة الأولى اعتقد أن ما أمامه عفريت ابن جنية ما في ذلك شك . غير أن عبد المطلب لم يجر ، بل وجد نفسه بعد ثوان يهتفه قهقهة عالية أعلى من أية قهقهة أخرى أطلقها في حياته ، إذ كان يضحك على نفسه ، فقد أدرك بطريقة ما أن ما أمامه ليس عفريتا أو شيئا من هذا القبيل ، ولكنه رضيع ابن حرام على وجه الدقة . وما كاد يتبين هذا حتى قهقه ، فقد تصور لأمه ما أيضا أن الجنين الذي يراه الآن هو ثمرة الليلة الماضية التي قضاهها مع زوجته ، ولدت بعد أن غادرها ليستحم وتظهر ثم ألقته به في الطريق .

وقد يجتج القارئ بأننا أوردنا مراراً ذكر اصطلاح الرواية التقليدية دون أن نوضح إطارها أو هندستها على وجه التحديد وذلك في الوقت الذي أكدنا فيه أن اللغة تتحرك في هذا النص في محورين : محور القاص صاحب وجهة النظر ومحور الحوار بين الشخصوس . فهل هناك علاقة بين شكل الرواية والتزام الكاتب بهذين المحورين ؟ وكيف يتحدد شكل الرواية بناء على ذلك ؟

إذا نحن استقصينا نوع الضمير الذي يكتب به لغة القاص ، فإننا نجده بشكل عام ضمير الغائب واستخدام ضمير الغائب يشير إلى أن هناك حكاية يحكيها شخص ما عن غيره . وهنا نصل إلى تحديد شكل الرواية التقليدية بشيء من العجالة فنقول : إن الرواية التقليدية حكاية تمكس . وطالما أنها كانت حكاية تمكس فلا بد أن تكون بها بداية وذروة ونهاية .

وهذا التحديد ، الذي سنفصله وشيكا ، يوصلنا إلى الخطوة التالية من البحث ونبدأ بتوضيح موقف المجلدين من الرواية التقليدية شكلا ولغة .

إذا سمحنا لأنفسنا أن نتمدد جميع المجلدين إلى أمكنة استخلاصها من ممارستنا لفهم القصص ، أمكنة أن نلخص هذه المصم في ما يلي .

أولاً : أن القاص الروائي لا بد أن يمس مشاكل جمعة ومصيرية بالطريقة التي يعيشها الفرد والجماعة وليس برؤية فردية قد تنوء فيها أو في صنعة اللغة الشكلية فيها مواجهة المشكلات بطريقة حادة .

ثانياً : لا بد من حضور الكاتب في القاص لا متخفا وراء القاص الذي يوجه وجهة النظر بشكل أو بآخر ، بل ، لأنه فرد من بين أبناء الشعب ، لأنه يواجه نفس المشكلات المصرية ، لا بد أن يعطن عن نفسه بشكل أو بآخر ، فإما أن يحكي بصمير المتكلم حيث أن الآن هي الحضور المباشر للكاتب أمام القارئ وفي مواجهة الأحداث ، أو أنه يصطنع شخصية الروائي الشعبي الذي قد يقب من القاص عندما يحيل الحكاية تمكس نفسها ولكنه يعود ليظهر بين الحين والأخر معلنا عن وجوده .

وقد يصطنع القاص صنعة المؤرخ ، حيث أن المؤرخ يعد مسجلا صادقا لأحداث التاريخ .

بعد التحدث في هذه الفقرة المقارنة اللغوية مع معارفة المؤلف مما جعلها ثرية بالدلالة الإنسانية والمتألفيقية ففي لحظة ربط الحفر بين الطفل الرضيع ابن الحرام ، وذرة الطفل التي ربما يكون قد أودعها في رحم زوجه بالأمس . والمشاركة في الفعل وأبعاد الفعل ، فالعملية الجنسية واحدة ، ولكن حصيلتها قد تكون حلالا وقد تكون حراما . والحلال والحرام في النهاية هو العلف المحفوظ أو الطفل سيق الحظ . ومن الطبيعي أن الحفر تم يتأمل الموضوع في الواقع تأملا فلسفيا وإنسانيا على هذا النحو ، ولكن اللغة هي التي فجرت هذه المقارنة . ففي اللحظة التي كان فيها الحفر خائفا مذمورا إلى درجة أنه فكر في أن يطلق لساقه الريح ويغري ، إذ به يقفقه فهقه عالية لم يظلفها في حياته . ولم يكن السبب في هذه الفقهه سوى إدراك مفاجئ لعملية واحدة توزعت بين موقف خارجي غير مشروع وموقف شخصي مشروع .

ومن الرائع أن تظل هذه المقارنة التي وردت في بداية الرواية متمدة حتى نهايتها مثلة مفارقة كبرى جوهرها مفارقات الحياة ومتناقضاتها .

ربما آثرت الرواية التقليدية في تشكيل لغوي ثالث أن تظل موازية للحياة وشديدة القرب منها . وفي هذه الحالة تكون اللغة في حالة استقرار لا صعود فيها ولا هبوط . لأنها تمكس في هذه الحالة حكاية بطريقة مبسطة تماما كما يمكن أن تمكس في الواقع . وهذه الحكاية تمثل عندئذ الصورة المرآوية التي تعكس ما أمامها تماما .

وربما ثقلنا في هذا المستوى من لغة القاص الروائي برواية دريم تصبغ شعرها لمجيد طويلا التي صدرت في عام ١٩٨٣ . وربما كان من الإجحاف أن نقف عند هذا الحد من الحكم وهي ليست جزءا من ثلاثية كما يقول الكاتب . ولكننا على أي حال نحكم على مستوى اللغة في الجزء الأول الذي قرأناه .

ولسنا ندعي أن هذه المستويات اللغوية الثلاثة التي اشترنا إليها في الرواية التقليدية تمثل كل المستويات اللغوية ، إذ لا بد من الاستقصاء الذي يعد أساسا لأي استخلاص لرأي على المستوى العلمي الموضوعي . ولكننا قد اكتفينا لضيق الوقت ، ولضيق حيز البحث ، بتقديم هذه المستويات الثلاثة الرئيسية .

وحيراه الدواجن . وكان هناك خروف ضخم مربوط من رقبته داخل أحد البيوت يزعم وفاة تماكه وتضحك وتقول له يا حبيبي مالك وقلت إنها فتاة هائجة» (ثلاثية سبيل الشخص - عبده جبر - بيروت ١٩٨٣) .

وابسا : عل أنه لا ينبغي عن هؤلاء الكتاب أنهم يكتبون فنا قصصيا . والفن القصصى لا يكون فنا إلا إذا كانت لفته قادرة على أن تتجاوز التوصيل المباشر إلى التوصيل غير المباشر . وإذا كان تصوير الواقع المعاش بكل ما يجرى فيه من أحداث متناقضة وبكل ما فيه من مفارقات على مستوى السلوك الاجتماعى ، على نحو لا ذع وحاد هو الهدف الأول للكتاب الجدد ، فلا بد إذن من اصطلاح أقدر الوسائل اللغوية على تحقيق هذا الهدف . وبعد فن المفارقة أكثر الوسائل الفنية قدرة وكفاءة في هذا المجال ولا يكاد يخلو منه عسل قصصى للكتاب المجددين إلى جانب الرموز المستمدة من التراث الشعبى ومن التاريخ ، إلى درجة أننا نشعر في بعض الأحيان أن استخدام لغة المفارقة ولغة الرموز أصبحت أشبه بعلوى سرت بينهم .

وفن المفارقة فن قديم وأصيل ، وهو من أقدر الوسائل اللغوية الفنية في التعبير عن حس الإنسان بمرارة الواقع الذى لا يملك تغييره ، ولا يلبث أن يدير ظهره له معتزفا به وساخرا منه في الوقت نفسه . ولكن فن المفارقة ، إذا لم يستند بناء قصصى محكم ورؤية فلسفية عميقة ، وحس نفسى ملء بالآلام والسخرية ، فإن هذا الفن قد يغفل من يد الكاتب ويصبح مجرد وسيلة للسخرية السطحية .

خاصا : لا ينبغي أن تكون القصة التى يكتبها الكاتب الروائى هدفا في حد ذاتها ، بل ينبغي أن يتركز الهدف في قصة الكاتب على جعل القارئ يعيش في قلب الأحداث حدثا حدثا ، وأن يجعله يعيش جسامة هذه الأحداث . على خطورتها لا على واقعها فحسب ، بل على مستقبل الأمة بآثرها .

وهنا نعود فنذكر مرة أخرى العبارات التى بدأ بها يوسف القعيد روايته «مجدث في عصر الآن» ، وهى تلك العبارات التى تدخل في صميم بناء الرواية ، وتتم في الوقت نفسه عن وجهة نظره في ضرورة توجيه الرواية في مسار آخر بالنسبة للكاتب والقارئ على حد سواء .

ثالثا : إذا كان القاص قريبا على هذا النحو من الحس الجمعى ، وإذا كان يميل إلى أن يتعمق شخصية الراوى أو أية شخصية شبيهة أخرى مثل شخصية جمها (قصة وقائع عام القبل لعبد الفتاح الجبل - دار الفكر المعاصر - القاهرة ١٩٧٧) ، أو شخصية شهر زل الذى تحكى لشهر يار تحت أى إسم كان (حكايات الأمير - دار الفكر المعاصر ١٩٧٧) أو أنه يتعمق شخصية المؤرخ ، فإنه يترتب على هذا أن القاص يحرص على أن يتعمد من اللغة الرسمية التى يتألى الكاتب في اختيارها ، حتى إن كان الاختيار موفقا وكذلك من لغة الصنعة البلاغية المتعمدة في شكل تشبيهات واستعارات ، كما يحرص على أن يتعمد من لغة التهويم الفلسفى والميتافيزيقى ، لأن كل هذه الوسائل في التعبير من شأنها أن تبعد القارئ عن أن يمايش مشكلات الحياة المعاشة بشكل مباشر وحاد . وقد اختار الكتاب الجدد بدلا من ذلك لغة يكاد يكون الجميع قد اتفقوا عليها ، وهى لغة مصنوعة ، مع الفارق في الصنعة بين كاتب وآخر ، من خليط من القصصى المبسطة ولغة الكلام ، وبعض الصيغ الشعبية الموروثة المحفوظة .

وقلب في الزمان وجهه وأدار ظهره - في النوم . وكنت من المؤتمنين بقول الحكيم القديم : سافر قفى الأسفار سبع فوائد - هكذا يا أمبرى استعرت دابة جارى الطيب وقصصت صاحبي المسور الحال الملقب بابن خلف - الخقيم ببلدة المين من أعمال محلة صرروف وهناك شكوت للمصاحب من الفقر وعدم النوم ولعنت الزمان . فخطب ابن خلف على فخذة ليرن المال في جسيوه وضحك ، وقال : لا عليك من الفقر فهو مرض منتشر .. أما الأرق فميسور علاجه ، قلت : كيف ؟ قال : أصبر .. والله مع الصابرين يا صاحبي . ونادى غلامه وأمره بإحضار الفزان زوج أم أساء .. وبعد ساعة من الزمان - عاد الغلام ومعه زوج أم أساء .. وقد تلعف يحرق كعلة أبناء الحرفة ، قلت في نفسى : سبحانك ربى .. تبوح بسرك لأضعف خلقتك .» (حكايات الأمير ص ٧٣) .

وقد تبسط اللغة إلى حد أن تصل إلى مستوى لغة الكلام العادى تماما وربما دونه . وفحشيت وأنا ألتجئ النظر إلى الميثم وأغوص في حفر الطين والزيلة حتى وصلت إلى حارة كانت بيوتها تبث روائح الثقيلة والماء والعابون

وكما كسر القعيد هندسة الرواية التقليدية في بدايتها ونهائيتها نجده كذلك يكسر قاعدة الصوت صاحب وجهة النظر . فهذا الصوت كان يصدر من خلال صوت القاص الذى يمكن . أما عند القعيد فإن هذا الصوت ، على سبيل تأكيد وجوده بوصفه شاهداً على الأحداث ، ينفذ من منافذ كثيرة . فهو الذى يمكن موجهها الكلام نحو هدف معين ، وهو الذى يوجه حديث الشخص نحو الهدف نفسه ، ثم إنه يتدخل بوصفه شاهد عيان للأحداث ، فيضيف الهوامش لتوضح ما أجمل في السرد أو لتكشف كذبة خادعة من كذبات الشخص المخصص للمعاجة للجماعة .

ثم إنه قد يستدرك الكلام في بعض الأحداث ويضع الاستدراك بين قوسين محدثاً بذلك مفارقة لفظية طريفة بين ماضى الأحداث المحزنة وحاضرها الساخر .

يقول بمثابة مرور نيكسون بالقرية التى حدثت فيها أحداث الرواية : «سمعوا أن رئيس إحدى القرى فكر في تغيير اسمها لكي يكون قرية نيكسون» ثم يستدرك ويضع بين أقواس تقطع الكلام السابق واللاحق فيقول : (تشاء الصدف أن يفكر أهالي نفس القرية قبل عام من هذا التاريخ في تسمية القرية بقرية شهداء نيكسون لكثرة عدد الذين استشهدوا من أهلها في الحرب) ثم يستأنف الكلام السابق فيقول : «همس رئيس هذه القرية بفكرته لصديق . استنكرها ، طلب منه أن يفيها سره الخاص ولا يقولها لأحد ما . ورغم هذا شاعت الحكاية بين الناس» .

وننتهى من كل هذا إلى أن كتاب الرواية الجديدة لديهم مشروع ذو نقاط محددة وأهداف واضحة ، كما أن لديهم رغبة صادقة في التغيير . تغير الهندسة التقليدية للرواية وتغيير حركة اللغة فيها ومستوياتها التشكيلية . كما أن مبررات هذه الرغبة ترجع إلى الإحساس بمسؤولية اجتماعية حضارية لدى كل من الكاتب والقارئ معاً .

ولكن المشروع شيء ، وطريقة إخراجها بالتزام أدبي ووعى ثقافي بقيمة اللغة وأهمية أبعادها الجمالية في أداء وظيفتها شيء آخر

ومعاً لا شك فيه أن هناك محاولات جادة ومشعرة تمت على

فإذا كان التقليد في كتابة الرواية أن يُجهَد لشخصوها وأحداثها بتمهيد ما يطول أو يقصر ، فإن القعيد يريد أن يكسر هذه القاعدة . ففي الصفحة الأولى يوجه الكلام للقارئ تحت عنوان «وبداً من المقدمة المثيرة ويقول :

«بمجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً يحدث في مصر الآن . . . قلت إننا نخلق رواية ومامن رواية إلا ولها بداية . ولكن في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتوح بلمحة المجددين من قصاصي زماننا ، سأبدأ روايتي على الفور» .

وبعد ذلك يقدم للقارئ تخطيطاً سريعاً لمشروع الرواية الذى يدور حول انشغال قرية لفضية عامل زراعى اعتدى على طبيب القرية ، فأخذ العامل وأودع في السجن . ولم تعلم زوجته سبب اختفائه وظلت تبحث عنه .

وفي الصفحات التالية لهذا يقدم الكاتب للقارئ معلومة جديدة مهمة كان قد أغفلها عمداً في البداية ، وهي أن الضابط أبلغ بأن العامل الزراعى عثر عليه ميتاً في السجن . وبعد هرج ومرج قرر الضابط أن يكتب محضراً بهروب العامل الزراعى من السجن بعد أن أخفى الجثة حتى لا يورط نفسه هو ورئيس القرية والطبيب في السؤال والجواب .

وبهذا يكون الكاتب قد كسر القاعدة التقليدية في كتابة الرواية فالمقدمة قد ألغيت ، كما أن النهاية قفزت إلى البداية . ومعنى هذا أن القارئ الذى تعود أن يبدأ ويظل يلهث حتى يصل إلى النهاية إلى الصفحات الأخيرة ، لا بد أن يمس نفسه لقراءة التفاصيل المهمة قراءة واعية حيث أنه قد فرغ من معرفة مجمل أحداث الرواية ، بل وعرف نهايتها .

وبهذه البداية القصصية يكون القعيد قد نجح على المستوى الفني في تخطيط الرواية ، كما نجح في التلميح بوجهة نظره في وظيفة الرواية وأهم من هذا أنه وضع القارئ في مسئولية جديدة في قراءة الرواية ، وهذه المسئولية هي بعينها مسئولية في المشاركة الفعالة في أحداث الحياة التى يعيشها مع غيره .

يد رواد الكتاب للرواية الجديدة ، وهناك كثير من الأبحاث الجادة التي حاولت على صفحات مجلة «فصول» أن تقيم هذه المحاولات وفق مناهج حديثة في دراسة الصنعة القصصية وصنعة اللغة فيها .

ولكن ما يزال هناك قدر كبير من الروايات والقصص التي تطرح في الأسواق كل يوم لتسلم إلى جيل الشباب الذي يحاول أن يشق طريقه في هذه الصنعة ، وكثيراً ما نحس في هذه الأعمال القصصية باستخفاف بالصنعة الأدبية والصنعة اللغوية قبل كل شيء . والاستخفاف يعد حقاً سمة هذا القصر . وقد يتراحم الاستخفاف ويتراكم إلى درجة أنه قد يولد في القارئ استخفافاً بالعمل نفسه .

فالمفارقة ، كما قلنا ، على سبيل المثال ، فن رفيع للغاية ، وهو ، بدون شك ، فن اللغة العصرية في كتابة الأنماط القصصية . ولكن عندما تنفلت الصنعة الدقيقة للمفارقة من يد الكاتب تصبح المفارقة استخفافاً على غلط استخفافاً وجمراف حياتنا اليومية في حديثنا اليومي . وها هو ذا مثال يوضح تحول المفارقة إلى الاستخفاف :

وفي الليل داروا على الذين يتظفرون حدوث معجزة الشيخ عبد ربه الكفيف . أخبروه أن في البواخر الأمريكية عيوناً للمعيان . رئيس القرية يضايقه صلح يزحف على كل رأسه . في أمريكا زيت يكتفى أن تمربه على الرأس لكي يطلع الشعر بعد يوم . الست نفوسه عاقر . لفت الدنيا ولم تنجب . ابتسم الزائر وقال : في البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاث بنات كالبلدور .

وعلى هذا النحو يتراكم الاستخفاف والسخرية إلى الحد المرهق حقاً للقارئ . وقد يصل الاستخفاف بالموقف إلى الاستخفاف باللغة : «وقال القرين للفتلة الثلاثة ورسم لهم البيت والشجرة والمنحنى والتسل والترعة : أريد حياً ، مربوطاً بالخيال ، ساهقاً على وجه الكلب ابن الكلب - أنا القرين ، وسأضع لكم عشرة جنينها ورقية وعشرة جنينها ورقية ، وعشرة جنينها ورقية وفوقها عشرة جنينها ورقية » وهذه الكلمات

نفسها عشرة جنينها ورقية كررت على هذا النحو في الأسطر القليلة السابقة .

ونود الآن أن نتساءل ، إذا كان الفن القصصي قد وصل في مستواه اللغوي وفي كسره لجماليات التعبير فيه وتمزيقها إلى هذا الحد ، فما الذي نتظره من الأجيال القادمة التي نشكو اليوم من ضعف مستواها اللغوي ؟

ليس هناك من يحق له أن يعترض على مطلب الحدائق المشروع لدى الكتاب الروائيين المجددين ، وليس هناك من يعارض في أن الحدائق كشف لأشكال جديدة وأدوات ووسائل فنية جديدة ، ولكن ليس هناك من يقل أن تكون الحدائق على حساب اللغة وعلى حساب التهوين بجماليات النص الأدبي .

إن النص الأدبي فن وليس تاريخاً ، كما أنه ليس مجرد مجموع فقرات ساخرة وإن دارت السخرية حول موضوع واحد . إنما العمل الأدبي بنية محكمة تتألف نتيجة استيعاب الكاتب لبنية الحياة التي نعيشها وذلك من خلال الكشف عن الحركة الدينامية الخفية التي تتحكم فيها وتوجهها على هذا النحو الذي يثور عليه الكاتب ، بل يثور عليه الناس من قبل أن يكتب روايته .

ولا يمكن أن يبرز هذا الكشف . ولا يمكن أن يفعل في القارئ فعل السحر إلا إذا أحكم بناء العمل القصصي وأحكمت صنعة اللغة فيه بحيث توجه نحو خدمة هذا البناء .

هذا هو الأساس الجمالي لأي عمل قصصي ، وعلى الكاتب ، بعد ذلك ، أن يختار النظام الذي يرضاه لروايته أو قصته ، كما يحق له أن يتحرك باللغة على المستوى الواقعي أو الرمزي أو على مستوى التعبير بالألم الساحر ، أو يمزج بين هذه المستويات جميعها إن شاء .

المهم أن يخرج للقارئ بعمل يجعله يرى الحياة رؤية أخرى خلاف ما يراه في واقعهم وإلا لما كان للعمل الأدبي أي جدوى .

د . نبيلة إبراهيم

صالح للموقف النقدي الصحيح ، لا تمنح للتبرير ، ولا تختلق تحت ركام عوامل الإحباط والتعقيم .

ولا يخفى علينا منذ الوهلة الأولى أن إشكالية الحداثة ، إنما هي في بعض جوانبها وضع عصري متطور للجدلية الشائعة المتداولة عن صراع القديم والجديد ، فهي تمكس منطق الحياة ، وتجسد طبيعته ، وتكشف بها أدركه الإنسان من ضرورة التطور ، وما لاقه - ويلقيه - من عنه لتأصيل هذا التطور والتسليم بمشروعيته . إلا أن القضية بهذه التسمية المحدثة تكرر الانحصار الخسئ للجديد ، وتحمل نسبة كبيرة من إشكاليته لصالح المستقبل ، فهي تشير إلى ما حدث بالفعل ، وتولد من رحم الواقع ، وحقق نوعاً من التقديم بعده ، انبئ عليه ونجاوزه ، فلا تقف مقولة الحداثة عند مجرد الإشارة لعنصر

ملاحظات حول الحداثة في النقد الأدبي

د - صلاح فضل

الزمن وإن تضمنته ، بل تشمل الفعل ونوعيته ، واندرجته في خط متصاعد ، وارتباطه بخلاصة مظاهر الحضارة في شكلها العصري الأخير ، ارتباطاً عضوياً شمولياً ، فالتجديد قد يقف عند جزئية صغيرة ، في أمة لحظة تاريخية ، أما الحداثة فهي البنية الكلية لما تمخض عنه التطور الإنساني في عصرنا القريب ، وهي بهذا المفهوم لا تصبح بدعة نأخذ بها أو نترفع عنها ، ولا زينة نتحل بها عندما نريد ونخلعها إذا مللناها ، بل تمثل قلب الحركة الحضارية ، وقوتها البدعة ، فلذا انفصلنا عنها حكماً على أنفسنا بالتخلف والجمود .

أما الحداثة في النقد الأدبي على وجه الخصوص فهي ضرورة أوضح وأقرب من هذه الحداثة العامة وإن كانت من مجلياتها ، فلا مفر للنقد من أن يستحدث أدواته من ناحيتين :

أولاهما : من ناحية الناقد نفسه ، إذ يستحيل عليه أن يلقي ذاته ويكرر من سبقه ، ويفنى في تقليده ، وإذا كان الإنسان قد عاش عصوراً طويلة بطيئة يتحرك في دائرة

الحداثة هي إبداع النقد ، فهي تقع بالقوة على حافة المنطقة الفاصلة بين الأمس واليوم ، حيث ترسخ خلايا الماضي الميتة ، وتشوف أجته الطالعة بكل ما تشاقفه من طاقة خلاقة ، ومحتاجه من إدراك متوفر للمبتغيات ، وتحليل علمي لمناصر المستقبل ، وقدرة فذة على التنبؤ الصائب بإشباعاته .

ومن ثم فإن تناول الحداثة في إطار مؤثر الإبداع ينبغي له في تقديره أن ينسجم بالتأمل ويضع للملاحظة الهادئة الثانية ، التي تعتمد على تقطير العناصر المألوفة ، وتأليف وحدة متكاملة منها ، تثرى بالمناقشة ، دون أن يتحول إلى مجرد استعراض تاريخي لحركات التجديد في النظرية النقدية ، ولا سرد تفصيلي لتيارات الحداثة المعاصرة ، بل علينا أن نستحضر في وعينا خلاصة تجربتنا الفكرية لنمارس في لحظة شفافة مركزة ، وبأقصى قدر من الصدق مع النفس ، لونا من نقد النقد ، بحثاً عن منابع أصوله الحرفية المتجددة ، وتلبسته المتكاثرة ، في حركة استجلاء

محدودة ، فيستطيع أن يترسم خطى الأولين ويحدد لديهم حاله المثلث المأمول ، فإن مسافة البعد بين الأجيال الأخيرة أصبحت شاسعة .

وثانيتهما : من ناحية المتقود ، إذ يتعذر إخضاع نفس المادة الأدبية للتقيد بنفس الطريقة مرة أخرى ، وذلك لسبب بسيط وهو أن ما حدث من إبداع وجد من إنشاء قد عدل شبكة العلاقات الموضوعية والجمالية لما كان موجوداً من قبل ، مما يتطلب معالجة نقدية مستحقة .

لكن لا ينبغي أن تمثل الحدأة من هذا البعد الشيء المتعين ، وأولى بنا أن نبحث عن مصادرها الديناميكية ، خاصة ما يعتمد منها على متغيرات التجربة التاريخية الإنسانية كما تكتشف في مراحلها الأخيرة ، مما حدد مسار الحدأة النقدية وجعلها شديدة التميز ، وأهم هذه المصادر ثلاثة :-

١ - التراكم العلمي ، ويتصل بسدائره العلوم التجريبية من ناحية ، والإنسانية من ناحية أخرى ، وكلاهما يعدل جوهرياً من رؤية الإنسان للعالم وللمجتمع البشرى والقوانين التي تحكمه ، ويزيد من خبرتنا الكونية والنفسية . وقد أدى هذا التراكم إلى تطور منهجي ونوعي هام ، أخذت تنقل على إثره المسافة الفاصلة بين هاتين المجموعتين ، فاقتربت بعض العلوم الإنسانية المتصلة بالنقد الأدبي من المجال التجريبي ، مثل علوم اللغة والنفس والاجتماع والاتصال ، مما أذن بتحول جذري في أدوات النقد الأدبي وإجراءاته ، وفرض عليه أن يستمد من هذه العلوم كثيراً من وسائلها القياسية ونتائجها البينية ، كي يوظف كل ذلك في مجال المعرفة الأدبية .

٢ - التكيف اللغوي ، وذلك نتيجة إعادة تشكيل حساسية الإنسان باختلاف ظروف الحياة المادية المحيطة به ، ويعني أن تلقى نظرة سريعة على المجالات العديدة التي يتحرك فيها إنسان اليوم ، والأدوات التي يستخدمها ، والمعطيات الحسية التي تقتحم عليه دنياه وتصوغ وجدانه ، كي ندرك أهمية الإطّار المادي في تكوين المزاج وتكييف الحساسية ، ودوره الهام في تحديد سلم القيم الجمالية في العصر الحديث .

٣ - الضجر الإيديائي ، ويعد هذا العامل الأساسي

في ديناميكية الحدأة من أشد العوامل ارتباطاً بالبنية الثقافية والتاريخية وأكثرها تأنيلاً على التحليل والقياس ، وهو مع ذلك بالغ الأهمية بالنسبة للنقد الأدبي الحديث ، إذ يملأ حصاره والتصرف عليه ، ويبحث إمكانياته ودرجة كفافه مستعيناً بكل القوى التجريبية والخدمية .

وإذا حاولنا الاقتراب بشكل أدق من مفهوم الحدأة النقدية تعين علينا أن نرصد مجموعة من مظاهرها العامة ، وجملة أخرى من خصائصها في أفقا العربي حتى نستكشف الطريقة التي يتم بها تكريسها وتجاوزها ، وتبين مقتضياتها وامتداداتها من قبل أن نستعرض شروطها الأخيرة ، ويلاحظ أن هذه المظاهر تمثل قضايا متداولة ، تتور من حين لآخر ، وتثير حولها كثيراً من الدخان الذي لا ينقشع إلا لدى من يملك بصيرة النفاذ إلى حقائق الوضع الصحيح للأمور ، ويطمئن إلى ضرورة التأني لها من منظور الحدأة وليس من الجانب المقابل أو الملتوي الذي لا يسمح بالرؤية الصافية السليمة . ومن أهم هذه المظاهر :

جدلية العلاقة بالتراث ، نفيها وإيجابها ، استحضارها وإسقاطها ، بعثاً وتفتية ، ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال دون أن تقتل التراث معرفة كما يقول بعض علمائنا ، هذا القتل الذي يشبه في بعض جوانبه قتل الأب الذي هو الوسيلة الأولى للتحرر من سطوته ، وإفساح المجال للنمو الطبيعي . وهو يقع في النقطة الإيجابية الوحيدة بين موقفين سلبيين ، أحدهما هو التبعية المطلقة له والآخر هو الثورة القاطعة عليه ، وكلاهما طريق مسدود .

أما المظهر الثالث للحدأة ، وهو شديد الالتحام بما سبقه ، إذ يرتبط عليه ، فهو قوة الوعي بالواقع ومكوناته المختلفة ، فإذا ترسخ هذا الوعي في ضمير الناقد جعل بالضرورة علاقته بالتراث جدلية انتقائية ، ففى هذا الواقع سواء كان في مستواه المحل ، أو على صعيد العللى لا تتمثل العناصر المستجدة فحسب ، بل تتمثل الخمائر التي لن تلبث أن تؤق أكلها في المستقبل أيضاً ، مما يجعل الوعي بجميع عناصر الواقع علامة لالتخطي . نستطيع أن نميز بها بعض المثاليين الغافلين الذين يتوهمون أن بوسعهم رفض الحدأة وإنكار حقيقتها المشعة ، فهم كمن يركب القطار ويدير ظهره لاجتماعه . ويتصور أنه يعود به للوراء .

ويدفع ضريبة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى أمام الإنسان العربي في قضايا الفن ، ويتصدى لما يعينه ذلك بالنسبة لجملة البنية الثقافية .

□ وإذا كانت تاريخية الفن ووظيفته كذاكرة للشعوب ، تنوزع لدى الأقوام الأخرى بين المراثيات والمسموعات ، بين الأدب والفنون التشكيلية والموسيقية ، فإنها أوشكت أن تنحصر عند الأمة العربية في اللغة ، فاستأثرت اللغة بالقداسة والجلال ، بالخلق والتخليق ، صنعت الحياة الروحية وتبلورت فيها ، فترت وتأتت واستعلت على الواقع اليومي واعتصمت ببروجها الأدبية ، وأدانت كلام الحياة اليومية وقيدت حركته وحرمت من الشاعرية والتألق ، فانتهنا إلى ظاهرة الازدواج والثنائية بين القصصي والعاميات ، وأصبح على الفنون اللغوية أن تقيم قنواتها السرية للتواصل بين هذين المستويين حتى لا تصاب بانسداد الشرايين ، وصار ذلك أخطر تحد يواجه المبدع والناقد معا ، ولا يسمح لهما بالركود إلى الحلول السهلة البسرة ، بحثا عن الصيغة المثل للاستثمار اللغوي لشعر الحياة وأدب الواقع ، دون ترد في هوة الإقليمية والانسحاب إلى العزلة أو كسر للإطار الثقافي الجماع ، ودون وقوف عاجز حيلما كأنها لا تعنيا ولا تحد قدراتنا الإبداعية ، كأنها وقف ورثاء وليس لنا منه سوى حق الارتفاق دون الامتلاك والتصرف . علينا أن نحل هذه الإشكالية بصدق وشجاعة ، فلما تكون اللغة ملكنا أو لا تكون ، ولا نحسب أن عدم شرعية تملكها في عصور ما بعد الاحتجاج قد منعت الأجيال السابقة من اختلاصها وسوء التصرف فيها ، بل إن القضية أعمد من أن نحل بتشبيه ، ونتائجها بالغة الأهمية ، وفي تقديري أن بحث حداثة اللغة ، وتوثيقها بما طرأ عليها في العصور السابقة من تفسيرات حيوية ، والاعتراف بملكية الأدب المتمكن الكاملة لها دون الاستمرار في اعتباره قاصرا أو فيها أو ورثا مبدا يمثل نقطة انطلاق جوهرية للطاقة الخلاقة لدى المبدع والناقد العربي معا ، ويزيل عائقا أساسيا يقيد حركته ويضيئ جناحه .

□ على أن حضارتنا الحديثة - ونسبتها إلينا تنصغر على العدوى والمجاورة - هذه الحضارة لم تلبث أن تخففت عن نظم شبه لغوية جديدة ، في مجموعة من

أما المظهر الثالث لمظاهر الحداثة العامة فهو حيوية المصطلح ، وتراسله الدائم مع العناصر الحية لهذا الواقع ، وترجمته للعلاقات الجميلة بين الفن والحياة ، والوظائف المستجدة للأشكال الفنية القديمة والمنوطة بالأعمال الإبداعية الجديدة ، مما يجعل الحداثة تتجلى في الكلمات وتقلبها الدلالية فمعاداة المصطلح الحديث ليست مجرد مشاحة مكروهة منذ القدم ، ولكنها وهذا - هو الأندح - محاولة عبثية لإنكار حقائق واقعة تتبلور في كلمات جديدة لن تلبث بدورها حتى تضيق وتتهرب وتحتاج لاستبدال جديد ، واستنكارها لا يؤدي في نهاية الأمر إلا إلى عزلة مستبكرها وقصوره عن متابعة مستجدات الفكر والإبداع على أن نفس هذه المظاهر العامة للحداثة تتجلى لدينا بشكل متميز ناجم عن خصوصية ظروفنا التاريخية والثقافية ، مما يدعونا أن نجعلها على سبيل التذكير واستكمال التصور في الجوانب الآتية :

□ حسبا أن نبدا الحسب لنجد أن ثلثي أشكالكنا الفنية - وهما الرواية والمسرح - مستحدثان قد تم استزراعهما في اللغة العربية ، فتقدما نظريا وتطبيقيا لا بد وأن يستحدث بدوره ، ولم يكن يوسعا أن تترك لها مجال نمو طبيعي يستغرق قرونا مثل التي استغرقها في الآداب الأخرى ، بل كان علينا أن نخترل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهى الآخرون من جوانب عديدة ، ونفيد من تطوراتهم الفلسفية والجمالية ، ونبدل جهداً نقدياً بارزاً حتى تلتئم هذه الأشكال - وما يتفرع عنها - في نسج البنية الأدبية العربية دون رفض أو حلل ، ولا بد أن نسجل للرواد من المبدعين والنقاد نجاحهم المذهل في إثراء الأدب العربي وتأسيس هذه الأشكال الجديدة فيه .

أما الثالث الأخير - وهو الشعر - فقد مضى بدوره في سبيل الحداثة حتى شارب القطيعة النسبية مع عصوره الماضية ، فتركزت فيه إشكالية الحداثة وتنازعت ، وتعين على النقد أن يعود للقيام بدور الوساطة والتحكيم ، وأن يتولى في بعض الأحيان شرح البديهيات ، وتبرير الحد الأدنى من أبجدية الإبداع ويواجه - على المسرح الأدبي - كل مخلفات الجمود والتكلس في الحياة الفكرية

الأخرين ، بل نحن الذين مستوقف ، ونجهض فينا إمكانيات التقدم المادي والأبى معا . ويمكن في تقديرى تركيز هذه الشروط التى تحدد مدى إفادتنا في ثلاثة : الحرية والاضطراد والمستغلية .

□ أما الحرية الضرورية للحدث فلا تقتصر على مفهومها النظري المجرد ، إذ لا يكاد يس منطقة النزاع ، وإنما هي الحرية الساخنة المشبكة في صراع واقى في الزمان والمكان ، الحرية تجاه الماضى وتجاه الآخرين ، بما تقتضيه من انتقاء من التراث دون تعصب له ، وإفادة من الآخرين دون عبودية إزاءهم ، وقد وجدت لدينا هذا الحرية منذ بداية النهضة ، بل هى التى أتاحت لهذه النهضة أن تشق الأرض السبخة وتغرز أنفصر ورودها ، ولكنها كانت دائما مغامرة فردية محفوفة بالمخاطر ، ولم تصبح حتى الآن وعيا كامنا في الضمير الجماعى لنا ، وقوة دافعة للمسيرة العامة ، بل نؤكد أن نشهد أحيانا بعض مظاهر الانتكاس فيها أحرزته القلة الرائدة في العقود الأخيرة . وإذا كانت الحرية في كل مستوياتها الفردية والاجتماعية والفكرية من أهم شروط الإبداع الثقافى فلها مثل روح النقد ، إذ لا يقوم بدونها ، ومن يجرمون على النقد أن يأخذ من التراث بحرية ، وأن يتجاوز حدود المحلية ينكرون عليه مشروعيته ذاتها ، وهو يبدع بقدر ما يستحدث ويكشف ، أى بقدر ما يتحرر .

□ ولا يعنى الشرط الثانى وهو الاضطراب مجرد الثبات على البدء ، أو الولاء للفكرة وإنما يشمل أيضا تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها المقنن دون شدوذ أو تكوص . فهو يعنى تواصل المستوية عن الحرية الممارسة والتصدى الشجاع الدائم لكل مقتضياتها ونتائجها ، والالتزام بمنطقها إلى آخر المطاف ، فهذا الاضطراب هو الذى يعطى الحرية بعدها التاريخى ودلائلها الحقيقية ، فلا تصبح مجرد دور يتقمصه المفكر طالما أفاده ، أو يدعيه نفسه وينكره على الآخرين ، أو يتخفى به في مجال الأدب وينكره في ميادين السياسة والدين والاجتماع ، الاضطراب هو الوسيلة الفعلية لتحول الحرية من مغامرة فردية مخاطرة إلى حركة واعية محسوبة مقننة ومزمنة للجماعة ، إلى تيار كامن في ضمير الشعوب المتقدمة ، يحدد اتجاهها ، ويسدد خطاها . وهذا هو دور قادة الرأى والفكر والتفان .

الوسائل المرفئة التى أوشتكت أن تحمل على الأجناس الأدبية التقليدية ، فاستحمت علينا الأكواخ الريفية والمساكن المدنية ، دون أن تقف عند حواجز طبقة أو فوارق إقليمية أو لغوية ، ولم تنتظر من علمائنا ومفكرينا أن يأذنوا لها بالدخول ، أو يحثوا عن أطرها المرفية وأفضل السبل لتوظيفها . وهنا تصبح الحداثة المادية المباشرة تحديا صارخا للنماذج السابقة ، ودعوة عاجلة للإبداع والتفكير دون ركائز عملية سابقة . ويتعين على علم الجمال وفلسفة الفن أن يلهث وراء مظاهر التقدم الصناعى والتكنولوجى والليكترونى ، فى محاولة لاحتوائه وتحديد أسسه ومعلله وتأثيراته . ولا مفر لتفاد اليوم من الاستماع بالدراسات السيمولوجية الحديثة لبحث هذه النظم المرفية في مجالات السينما والتلفزيون والفديو وما يجد بعدها من وسائل الاتصال ومعرفة إشاراتها ولغاتها ، وتحليل إمكانياتها الفنية ، وتأثيراتها القوية على التكوين القسرى والجماعى ، وبحث جمالياتها واتجاه تطورها ، والقوانين التى تربطها بما اعتدنا عليه من أشكال فنية تقليدية ، والخصائص المميزة لها ، وكيفية توظيفها علميا وتربويا بحيث لا تصبح أدوات استلاب تميز الاغراب وتكرس التبعية الثقافية للنماذج المرفية ، بل تؤدى دورا رئيسا في تعميق الوعى بالشخصية القومية وسد ثغرات الهياكل التعليمية وقصور وسائل الاتصال الأدبية المتعانة ، بحيث تصبح الرؤية الحسية مفتاح الرؤية الفكرية والفنية .

ويلاحظ أن الحداثة التقنية في هذا المجال ليست ترفا نستطيع أن نتخلل عنه ، بل هى ضرورة يفرضها إيقاع التطور المتلاحق لمجالات وسائل الإبداع الفنية ، فإن لم يقدم الناقد المتفقد المستوعب للتراث الحضارى لأداء رسالته من خلالها ترك المجال حاليا للفهلوى المتعجل ، الذى يتقصص المعرفة اللغوية والأدبية والفلسفية ، ويتنصص بذلك أهم إطلار مرجعى يستطيع به أن يجهل التحديث عملية نحو فكرى وثقافى مصاحب للنمو المادى الملموس .

وتأسيسا على ما سبق ، يمكن لنا الآن أن نخلص إلى إبراز أهم شروط الحداثة ، وهى شروط إفادة وليست شروط وجود ، بمعنى أنها ستتيح لنا إن تحققت فينا فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها ، فإن تلكا في الأخذ بأسبابها وغلبنا أضدادها فإن الحداثة لن تتوقف لدى

فمعيار قيمهم يتمثل في قيامهم دائماً بمسئولية « البوصلة »
التي لا تخطئ، في الإشارة إلى الاتجاه الصحيح أين كان
المكان والوضع الذي يجدها فيه .

□ وهنا نصل إلى الشرط الثالث من شروط الحدائث
وهو المستقبلية ، فهذا هو الاتجاه الذي ينبغي للتائد المفكر
أن يشير دائماً إليه . وقد طور الإنسان في الآونة الأخيرة
مجموعة من العلوم الإحصائية وأطلق عليها اسم علوم
المستقبل ، وهي - كما نعرف - تعنى بوضع أسس بناء
الغد المادى ومواجهة متطلباته من غذاء وطاقة وعمران
وغير ذلك من حاجاته الضرورية المباشرة ، وتعتمد على
الأنبياء الكمية باستقراء نتائج التجارب الإنسانية الماضية
والنتيـؤ حسابيا بأوضاع المستقبل . ولا ننسى أن الأدب -
وهو موضوع النقد - من أشد أشكال الإبداع حفاظاً
بالمستقبل ، وتحديقاً فيه ، وقد سبق العلم في جوب آفاقه
بالخيال ، ورسم أشكاله على التفرير .

ويتعين على النظرية النقدية المحدثة أن تدور حول هذا
المحور المستقبل ، وتعرض مقولاتها عليه ، مما يعنى تقبل
جملة نتائج :

- منها أنها لا يمكن أن تستقر على حال ، ولا تتجمد
في صيغة معينة ، بل تنتظم في حركة دائمة حول محاور
دائرة ، وقد يجئ للنظر أن هذه المحاور ثابتة ، مثل اللغة
وسلم القيم ، واللذة الجمالية وغير ذلك مما يبرز من عصر
لآخر ، ولكن التأمل لا يلبث أن يدرك أن نفس هذه
المحاور تغير مواقعها ووظائفها وطبيعتها ذاتها ، فقد تحتل
المركز مرة وتحتلر للهامش مرة أخرى ، مما نتجم عنه
تغييرات جوهرية في التكوين العام . ولما كانت ترتبط دائماً
بنشاط إبداعى فهى تتخلص بانتظام من طابع الآلية ، ولا
تتكرر بنفس الشكل . فتاريخ الأدب والنقد - وحتى
التاريخ العام - لا يمكن أن يعيد نفسه ، وأى تصور
دائرى إنما هو تبسيط مخل للأشياء . وما يبدو من السطح

شبهها بما حدث من قبل لا يلبث عند أسير اختبار فاحص
أن يتكشف عن نسق آخر وبنية مختلفة . وإذا كانت هذه
مسافة الخلف بين الأوس واليوم فإن الغد سيتدق
بمتغيرات أشمل ، نتيجة لسرعة زفباع التطور
المتلاحق ، وتضمنه لقفزات نوحية هائلة .

- ومنها أن علينا أن نقيس كل عنصر في النظرية
الأدبية ، لا بمدى تجذره في الماضى ولا بقدر سطوته في
الحاضر ، وإنما بما يسهم به في تشكيل المستقبل طبقاً
لحاجتنا في استكمال جوانب المعرفة الأدبية علمياً ، وقوة
وسلامة التدلوؤ للأدب والفنون الحديثة المجاورة له
والناعبة منه .

- والنتيجة الأخيرة لهذا الطابع المستقبل الغالب على
الحدائث النقدية هى ضرورة التسليم بحقيقة هامة ، وهى
أن عوامل التفرير اليوم ، بين الأدب والافكار
والشعوب أكثر فاعلية وأعرق أثراً من عوامل التبعاد ، مما
يعنى أن حركة التراسل بين الأدب المختلفة تزداد كثافة
وقوة ، وهذا يتيح للنظرية الأدبية ولناهج النقد الحديثة أن
تأخذ طابعاً عالمياً لا مراء فيه ، ويتغف من حدة الملامح
المميزة للثقافات المختلفة دون أن يقضى عليها ، حفاظاً
على الشخصية القومية من جانب ، واستجابة لمصادر
الإبداع المحلية من جانب آخر .

وإذا كانت محصلة التراكم العلمى التى أشرنا إليها
كعامل ديناميكى في الحدائث تمثل قدراً مشتركاً بين الشعوب
المختلفة ، على تفاوت حظها في إنتاجها وتلقيها ، فإن
تشكيل الحساسية وخواص التفجر الإبداعى يمثلان المنطقة
المقابلة ، حيث تتمايز الشعوب وتختلف الثقافات ،
وحيث يتعين على النظرية الأدبية النقدية أن تتجنب
طمسها وإلغاء شخصيتها حتى لا تقع في التفرير ، وحتى
لا يصبح الإبداع بدعة ضالة لاجبة .

ملويد : د . صلاح فضل

بسم الله الرحمن الرحيم

المؤسسة العربية الحديثة للطبعم والنشر والتوزيع

حمدي مصطفى وشركاه

١٦٦١٠ شارع كامل صدقي للفجالة - القاهرة ٩٠٨٤٥٥

المطابع ٨ شارع ٤٧ المنطقة الصناعية بالعجاسة ٨٢٦٢٨٠

إحدى كبريات دور النشر في مصر

ترحب

بالأبناء المصريين الجدد في مشروعاتها الثقافية الجديدة :

أولاً : مشروع سلسلة كتب شهرية للناشئة (٩ سنوات فأكثر)
تدور حول الخيال العلمي المتقدم في صورة مغامرات
بوليسية تنتهي بانتصار حماة الأمن على قوى الشر التي
تستخدم العلم في الشر والجريمة .
(النص في حدود ٤٠ صفحة فلو سكاب على الآلة الكاتبة)

ثانياً : مشروع قصص علوم مبسطة للأطفال (٤ سنوات فأكثر)
على لسان الطير والحيوان والنبات تحبيب أطفالنا في
القراءة ، وتتمى مداركهم عن طريق الترويح بالعلم والسمي
إليه ، وترهف مشاعرهم نحو الجمال والحب والخير
والفضيلة . (النص في ٣ صفحات فلو سكاب على الآلة الكاتبة)

● تقدم للنصوص باليد أو بالبريد المسجل التي ستعرض على لجان
فنية لقرأتها ، وتعاد تلك التي يقل مستواها عن الامتياز ، أو التي لا
تخدم الأغراض المشار إليها ، مع مراعاة سلامة الأسلوب واللغة -
آخر موعد لاستلام النصوص ٣١/ يوليو / ١٩٨٤

● الهدف من المشروع عرن هو تحبيب العلم للأطفال والناشئة
وغرس بنور القراءة والاطلاع بجزعات كبيرة من التشويق .

● النصوص الجديدة سيدفع مقابلها أعاب مجزية - المشروع عان سيتم
بمشيئة الله إخراجها إخراجاً عالى المستوى .

شعارنا : « نحن نخرج لك أحسن الكتب » .

من مشكلات الحداثة

أن يقرر في دهشة أن هذا الإحساس الذي كان واضحا منذ محمد بن سلام الحمصي ؛ منذ ما يربو على أحد عشر قرنا من الزمان لم يصبح حقيقة ثابتة في نفوس الناس حتى هذه اللحظة ؛ فالتقد الأدبي لا يزال معناه متعمدا غامضا - حتى من قبل رجاله أنفسهم - ولا تزال القضايا اللصيقة به - وفي مقدمتها قضية اللغة - محتاجة إلى إعادة النظر مرة بعد مرة .

يقول ابن سلام :

« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما يتقنه العين ، ومنها ما يتقنه الأذن ، ومنها ما يتقنه اليد ، ومنها ما يتقنه اللسان »

وينبغي ألا نستاء من إلحاق النقد الأدبي بالحرف ؛ فقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق « الصانع » ، وكلا هذا المفهوم لديهم أثره الفعال في وصل الشعر بالحياة على نحو من « المحاكاة » الفعالة التي لا تتوقف عند تصوير الأشياء باعتبار ما هي كائنة عليه ، بل تتجاوز ذلك إلى تصويرها باعتبار ما ينبغي أن تكون .

أما النقد العربي فيعان من مشكلات عدة ، أولاها بالتناول على الإطلاق ما يتصل منها بلغته . ولغة النقد العربي الحديث موضوع طويل ومتشعب ، ولكن ما يمكن ملاحظته دون تردد أن نوع اللغة التي استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم - ولا يزال يسهم - في توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية ، والدقة ، والأنضباط

ومن الواضح أن قروما أخرى من « الإنسانيات » - كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع - قد أحرزت تقدما ملحوظا في تطوير أدوات التعبير لديها ، وفي ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التي تستخدمها . وكان هذا كسبا ميز تلك القروع ، ووضح حدودها ، واقترب بها من الموضوعية المنشودة ، في حين ظل النقد الأدبي لدينا

د - محمود الزبيعي

إذا أردنا أن نلحق بركب العلم ، وندخل بالدرس العربي مجال العصر الحديث ، فلول ما ينبغي العناية به ضبط مصطلحات فروع المعرفة ، وجعل اللغة العربية لغة دقيقة في شتى النواحي ، قادرة على استيعاب الأفكار ، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة .

والنقد الأدبي مجال من أصعب المجالات لامتحان هذه الناحية ، فهو تخصص دقيق من تخصصات الدرس الأدبي الحديث ، وهو محتاج - لكي ينهض فيلحق بمثيله في آداب الأمم المتقدمة - إلى نواح من التحرير والضغط تقع اللغة في مقدمتها .

إنه لما يسترعى النظر في تراثنا النقدي القديم حرصه الشديد على تحديد مجاله ، وضبط مفاهيمه ، والنص على أنواع المؤهلات اللازمة التي تميز العاملين فيه وتقربه من أنواع المهارات الفنية الأخرى ، والنظر إليه بصمته فرما من فروع التخصص لا يلتبس بغيره . ولا يسع للمرء إلا

تتعامل - في الجانب الأكبر منه - بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمي ؛ لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا في ذاته ، ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية . وقد ساعد هذا النزوع من التعبير على فصل النقد الأدبي عن النقد الحضاري نحو الموضوعية ، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق في فرع من فروع المعرفة الأخرى . وصدقت كلمة الأمدى في « الموازنة » : ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد ، وأن بتماطله من ليس من أهله ، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والوَرَق والخيال والسلاح والرفيق والبز والطيب وأنواعه ؟

وهذه اللغة الإنشائية غير العلمية التي هي إحدى علل النقد الأدبي لدينا تأخذ أحد مظهرين : مظهر تقليدي لا يفرق بين اللغة باعتبارها وسيلة موضوعية للتعبير ، وبين اللغة باعتبارها مظهراً لإظهار البراعة اللفظية . ويبدو هذا المظهر واضحاً عند من ترتب لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشئوا على التفكير في اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية لا وسيلة اتصال حية .

أما المظهر الثاني فيتجلى في الجبري الأعلى وراء « الحديث » ، والولوع باستخدام المصطلحات الغائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائي . ويكثر هذا عند هواة الثقافة الأوربية .

وعندى أن المظهر الأخير أشد خطورة على النقد ، وأشد تعويقاً له من المظهر الأول ؛ ذلك لأننا في المظهر الأول نواجه إنساناً صادقاً مع نفسه - في أغلب الأحوال - يعبّر بالطريقة التي يعرفها ، ويتقن في أنها الطريقة الملائمة للتعبير . أما في المظهر الثاني ، فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهنا - عن طريق الخداع - بأنه قد استقى الشيء من مصادر الأصلية الحديثة ، وأنه على علم بما لا يعلمه غيره من مفاهيم ومصطلحات . وفي هذا نوع من تخريب الأذهان من شأنه أن يجبر الرؤية الصحيحة عن الناس ، وهو - من ثم - يسهم بالقطع في تخلف النقد الأدبي وتعويق نموه .

لم يتجسج النقد العربي الحديث حتى يومنا هذا في تطوير

أدواته التعبيرية ، وفي تحديد لغة خاصة به . ولا أعني باللغة الخاصة للنقد الأدبي أن تصبح له لغة رمزية كلفة للمعادلات الرياضية أو الكيميائية ، ولكنني أعني أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها ، فيصبح واضحاً أن هذه اللغة - بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات - هي لغة النقد الأدبي التي تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العملية ، وتمييزه - في الوقت ذاته - عما عداه من فروع المعرفة . وبهذا المستوى اللغوي وحده يمكن أن يكتب النقد الأدبي نوعاً من الاحترام الذي اكتسبه فروع أخرى في انضباطها وموضوعيتها . وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبي - إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد - أن يصبح هو نفسه علياً ؛ فسادته الأولى التي يتعامل معها - وهي الأدب الإبداعي - تحمي من هذا الخطر في كل الأحوال .

وما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبي وتطورها أنه لم يحقق إنجازاً يعتد به في تحرير المصطلح النقدي وضبطه . والمصطلحات - في كل فرع من فروع المعرفة - ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص في فرع خاص ، وذلك بكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة ، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص . وليس لدينا - للحق - فكرة دقيقة تاريخية عن معان المصطلحات النقدية الموروثة ، ولا نجحنا - من ناحية أخرى - في الانتفاذ على إيجاد مصطلحات لفتنا الحديثة تناظر مصطلحات النقد الأجنبي الحديث .

ويمكن أن يتضح الاضطراب الكامل في ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التي يواجه بها الإنسان من الطلاب عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللغة العربية مثل « الرومانتيكية » و « الرومانطيقية » و « الرومانسية » و « الابتداعية » ، وهي كلها مستخدمة في مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين « مسرح العبث » ومسرح اللامعقول في مقابل مصطلح Theatre & Absurd أو الفرق بين « تيار الوعي » و « تيار الشعور » في مقابل مصطلح Stream of Consciousness وقد وصل البعض ترجمة هذا المصطلح حدا جعله « تيار اللاشعور » فمكس معناه تماماً . وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى في ترجمتها إلى اللغة العربية اضطراباً بيناً ، وخذ مثلاً مصطلح Novel الذي لا يزال متردداً بين « الرواية » و « القصة » و « القصة الطويلة » الخ . أما الموقف الأحدث

فيها وجود هذه الممارك دلالة الازدهار ، وعدم وجودها دليل الركود .

ومن المؤسف أن يصل الحال بلغة النقد الأدبي في أحيان كثيرة إلى حد المهاترات التي لا تقف عند حد ، والتي تصل أحيانا حد الاتهام بضعف الوطنية ، وضعف العقيدة ، واستعداد الرأي العام ، واستعداد السلطات ، كل هذا باسم النقد الأدبي ! . ومن الملاحظ أن المناقشة - التي غالبا ما تبدأ في صلب الموضوع - تنتقل بسرعة مذهلة من القضية إلى الشخص ، ومن الشخص إلى نيته وسلوكه ، في ماضيه وحاضره ، مستخدمة التصريح أنا ، والتلميح أنا ، والغمز واللمز أنا ، وتجاوز الحدود النقدية في جميع الأحوال .

إن لغة النقد الحديث محتاجة إلى تصفية فورية تبدأ من إسقاط كل التعليقات التي تحوم حول النصوص ، ولا تتناولها بالتحليل من داخل نسيجها ، يستوى في ذلك أن تكون هذه التعليقات من باب اللغة الإنشائية الفارغة التي تقول كثيرا ولا تقول شيئا - والتي يمكن أن نلصق لها مثلا عشوائيا في الكلام التالي الذي يتكلم عن أحمد حسن الزيات .

« فهو صاحب علم وإحساس وفوق وقلم ، تقبس من مواهب صافية ، وثقافة أصيلة ، تمتد جنورها إلى ذلك الفيض القديم ، وترغرف أفنانها في أجواء الحرية والانطلاق لتتلقي نسيمات الشرق الهادية ، ونسمات الغرب العاتية ، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصا ، وهو مزاج الأدباء العالم ، أو العالم الأدباء . قرأ الناس ذلك لمبا ترجم وفيما ألف ، كما قرأوه في « رسالته » التي أحياها الثقافة والفن والأدب في بلاد الضاد ، وصار زعيم مدرسة ، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية في عصرنا » .

أو أن تكون مماحككات من النوع الآخر الذي يوهم بأنه يستقى أحدث ما في النقد الأدبي من مصافره من مثل :

« هكذا تؤسس القصيدة أنساقها ، لكنها تتعامل معها إحيوية عميقة فلا تسمح للإنسان بالتجمد على صورة واحدة . بل لتحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوي في نمو القصيدة ، مدخلة التنوع على

في ترجمة المصطلحات فقد تجاوز الاضطراب إلى « الإنفاز » مما جعل كثيرا ما يكتب الآن باسم النقد الأدبي مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق !

كل ذلك يدل على أننا في الوقت الذي نشغل فيه بأحدث القضايا النقدية وأدقها نغفل حقيقة أولية هي أن تحديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغي أن يكون البداية الصحيحة .

وتتوه الحقيقة في كثير من القضايا المثارة نتيجة لهذا الاختلاف في مصطلحات النقد الأدبي ، ومن ثم في لغته ، وذلك لأن تناول المسائل يتم على أساس مفاهيم متباينة ، مما يجعل تقريب وجهات النظر أمرا صعبا غاية الصعوبة .

وثمة نقطة مثيرة تتصل بلغة النقد العربي الحديث ، وتحولها عن مسارها الطبيعي وهي القفز من « العمل إلى صاحبه » ، وتحويل النقد من ملاحظات علمية إلى تحريير . ولا أدري السر في شيوع ظاهرة « السباب » في مجال « النقد » أكثر من شيوعها في أي مجال آخر ! ألاها الرواسب التي أحاطت بالكلمة منذ البداية والتي جعلتنا عاجزين عن الإفلات من أسر الإيجاءات اللصيقة بها بدءا من الولوع بإصدار أحكام « الجودة » أو « الرداءة » وانتهاء بالشيء على السفود ؟

ولهذه الظاهرة آثار أخلاقية بعيدة المدى ، ولا يملك الإنسان إلا أن يشير بأسف إلى عدد المرات التي تحولت فيها الكتابة في النقد الأدبي إلى محض شتائم يجاسب عليها القانون ، ولكن الإشارة المتكررة ينبغي أن تكون إلى أثر هذه الظاهرة في شتوية لغة النقد الأدبي ، والوقوف - من ثم - حجر عثرة في طريق تقدمه نحو الموضوعية المنشودة .

وبما يؤسف له أن تاريخ ظاهرة السباب هذه صاحب النهضة النقدية الحديثة ، واستمر معها ، فهو موجود في كتاب « عل السفود » المنشور في سنة ١٩٢٩ ، وفي كتاب « رسائل النقد » المنشور سنة ١٩٣٧ . وقد سجل محمد مندور في كتابه « الميزان الجديد » المنشور سنة ١٩٤٤ ، ما وجه إليه من شتائم شخصية باسم النقد الأدبي ، وهو - فوق ذلك - أصبح مغريا بالتناول من قبل طائفة من مؤرخي النقد ، فحلّ تيوب النقد إلى معارك محلّ تبويه إلى قضايا موضوعية ، بل وصل الحال إلى درجة أصبح

التحليل والتقييم إلى الغمز والتجريح ، ينبغي أن يكون ثمة رأى علم نقدي قوى يسقط مثل هذه اللغة في الحال .

إن تبين حال النقد أمر خطر ، ودخول كل من « هب وذب » فيه أمر خطر ، ووصف العمل الواحد بأوصاف متناقضة دليل على أننا لم نبن للنقد بعد قاعدة يقف عليها ، وخضوعه لكل المستخدمات ليس دليلاً على مرونته بمقدار ما هو دليل على فقدانه صلابته ، وتراوح لغته بين الإنشائية الضحلة والإشارية المغفزة دليل على تدنى درجة نفعه . وليس المقصود بالطبع أن تتوحد زوايا النظر فيه ، أو تصبح لغته «كليشيهات» ، وإنما المقصود فحسب أن يكون له كيان .

القاهرة : محمود الربيعي

النسق ، ومداخلة بين الأساق . بيد أنها رغم ذلك تظل قادرة على بلورة الأساق في أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية في القصيدة بنية متوترة يضيء كل طرف منها الطرف الآخر . . . وتكون فاعلية التضاد إضاعة حركة الإطار المتكررة . . للمحدث المركزي بكل ما فيه من فريدة وتوتر ، وتعميق حيويته وإبراز الهوية بين وجود إبراهيم اليومي ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله »

وهي محتاجة إلى تصفية أيضا من حيث معجمها ، وفي كل حالة تتعرف فيه من العمل إلى صاحبه ، أو من

في أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه الدراسات

- محمود بقشيش
- هتمسة العنقوي ومنطقية التلقائي
- شرب استراليا (رواية يوغوسلافية)
- التفسير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة
- محاولة اقتراب أولى من قصيدة جديدة للبيان
- من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر
- الحداثة في شعر أحمد حجازي
- الدراما العربية المعاصرة
- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء
- البطل المعاصر في الرواية المصرية (متابعات)
- بيت قصير القاصدة
- شاكِر عبد الحميد
- د. جمال الدين سيد محمد
- د. حلمي بدر
- د. بلرومارينيت مونتات
- د. محمد الهادي الطرابلسي
- ياورسلاف استيكفيتش
- حسين عطية
- د. شفيق السيد
- رمضان بسطاوي
- السيد المهيان

فكرة الحديث في الأدب والفضن ترجمة: د. جابر عصفور

مفتتح :

يتطوّر تقديم والحداثة الأوربية على سبيل متعددة . من هذه السبل «الدراسات» المتكاملة التي تحاول أن تقتصر العناصر المميزة لهذه الحداثة ، عبر مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة - من منظور التنصيص الذي يتجاوز الأدب إلى الفنون ، أو منظور التخصص الذي يركز على الحداثة الأدبية في مجملها ، أو حداثة نوع بعينه من أنواع الأدب . ومن هذه السبل ، أيضا ، «المختارات» الإبداعية والنظرية ، والأولى تركز على الأحصايل الإبداعية التي تجسد الممارسة ، والثانية تركز على الوثائق النظرية التي تجسد المفاهيم .

ويسمى كتاب إرفنج هاو Irving How عن «فكرة الحديث في الأدب والفنون» (صدر عام ١٩٦٧) إلى هذا النوع الأخير ، فالكتاب مجموعة من المختارات ، تضم طائفة خصب من الكتابات النظرية عن الحداثة ، من وجهة نظر من يملونها ، أو يدافعون عنها ، أو يملونها ، مبدعين وفلاسفة ونقاد على السواء . وتتصدر «المختارات» دراسة يحاول بها إرفنج هاو أن يجدد الأبعاد المرافقة لفكرة «الحديث» . ورغم تركيز الدراسة على الأدب . ورغم منعها العام الذي يتناسب فيه منهاجها مع اهتمامات صاحبها ، ورغم قرار إرفنج هاو من معالجة بعض المشكلات الحاسمة - رغم ذلك كله فالدراسة تقدم مدخلا تعليميا ، طيبا ، للقارئ الذي يريد أن يفهم «فكرة الحديث» بمنهاها الغربي ، في جانب مهم من جوانبها . وفي ذلك ، وحده ، ما يبرر الترجمة .

المصطلح تحسبا تماما ، أو أن العلاج الذي يقدمه علاج ناجح ، في مواجهة المصاعب التي تتطوّر عليها هذه الدراسة ، خصوصا حين يقول إن علينا أن نتوقف عن الحديث عن الرومانسية لتتحدث عن رومانسيات متعددة تتميز تميزا حاسما ، ذلك لأن السؤال سيظل باقيا : لماذا تراكم حول مصطلح الرومانسية ، تاريخيا ، هذا الجماع الوثير من الترابيط الدلالية ؟ هل كان ذلك مجرد نتيجة لنوع من عدم الدقة اللغوية في الاستخدام ؟ أم أن هناك وحدة جامدة تتطوّر على اتجاهات تحية ، تتصل بين هذا الجماع الوثير من الرومانسيات ؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالنفي لأن نبيج لقصوي ، في مقارنة الموضوع ، يبدو كما لو كان يضاهف الصعوبة التي بدأ منها . ومن الأفضل ، عندئذ ، أن يكون لكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية التي يميزها باسم الرومانسيات عنوانا مستقلا أو تسمية متميزة عن الرومانسيات نفسها .

إن التعقيد والنمط في المشكلات التاريخية أمر يصعب مواجهته بمجرد تنظيم لغوي . وقد يزداد التحليل ارتباطا مع وفرة الرومانسيات ، أو استبدال تسمية الرومانسيات بالرومانسية ، على نحو يفوق صعوبة ما تعاناه في تحليل رومانسية واحدة . وهناك خطر آخر يمتثل في أن نهاية هذا النيج قد تقضي إلى ترعة اسمية ، تحظى معها

يتطوّر استخدام التصنيفات التاريخية ، من مثل «عصر ملتون» أو «الحظة الرومانسية» ، على واحدة من أصعب المشكلات وأكثرها إثارة للالتباس ، في دراسة الأدب . فذلك لأننا نتحدث بما اعتدناه من تجسيد لمفاهيمنا ، فنقرض - بسهولة بالغة - أن «عصر ملتون» أو «الحظة الرومانسية» ليست مجرد مصطلحات تميز على التخاطب ، بل موضوعات تاريخية ، لها وجودها الخارجي المستقل بذاته . ويظهر نوع من رد الفعل الصحي ، ليحسب أولئك هذه العادة ، على نحو ما يفعل الأستاذ لقصوي A.O.Lovejoy حين يرتب أن هذه التصنيفات التاريخية بعيدة كل البعد عن التعديد ، وأن الأسلوب المؤسّد ، أو الحساسية التي يفتقرن أن تشير إليها هذه التصنيفات ، ليست سوى مجموعة من المتناقضات . ويقول لقصوي ، في مقاله الشهير ، عن «تغير الرومانسيات» : «إن كلمة (رومانسي) تعني أشياء كثيرة جدا ، إلى درجة أنها لم تعد تعني شيئا بذاتها ، وتوقفت عن أداء وظيفة العلامة اللغوية»

وعلى لقصوي ، بعد ذلك ، ليعرض التره المعبر للافتكار والمواقف التي تتصلق بالمصطلح «رومانسي» ، وذلك لكي يقتنا بضرورة الحذر أو التواضع ، على الأقل ، في استخدام هذا المصطلح وأمثلة .

ومع ذلك ، فليس هناك ما يؤكد أن لقصوي قد حطّم وثن هذا

التصنيفات الموضوعية (التيمة) والتاريخية ، ليصبح التاريخ الأدبي - إذا بقي منه شيء - مجرد غلط يتنزل من كاتب متمزل إلى كاتب متمزل آخر .

ولذلك فقد أثرت أن أحاطها بالسير في اتجاه يختلف تحليل لقصوى ، في جمع هذه الاختراعات عن الحداثة الأدبية ، وتقديم جانب من وجهة نظري فيها . وفي الوقت نفسه ، أناقش الحركة الأدبية أو الخلفية التي أطلق عليها «الحداثة» ، مدركاً أن مصطلح «الحداثة» نفسه مصطلح مراوغ ، متقلب ، يتطوى تحديده على صعوبة بالغة التعقيد . وأعرف ، ابتداءً ، أن العناصر الوصفية التي أزوها إلى هذه الحركة يتصادم بعضها مع البعش الآخر ، فمن الصعب القول إن كاتباً بعينه ، أو بعضاً من نتاج كاتب ، يتدرج تحت عنوان الحداثة . ومع ذلك فهناك قيمة تطوّر عليها هذه المصاحب ، إذ أنها تشير إلى تعقيدات أسرى في موضوعاتها .

ولن أسأول أن أصرّح أطروحة محكمة لا يمكن أن تكون عليه الحداثة ، فليس في ذهني شيء من هذا القبيل ، فضلاً عن أن لا أؤمن بجدواه وما سوف أطرحه ليس سوى رفع وأجزاء أو سلسلة من الملاحظات ، مع أفكار من الكتاب أنفسهم ، أحوّل عليها متحصلاً ، خصوصاً الكتب الذين تشملهم هذه المخاطر ولأن الحداثة موضوع لصيق بنا في الزمن ، ولعله لا يزال حياً في وقتنا هذا ، فمن المهم أن لا نكون وعديدين التعديد الضارم الذي ترفضه طبيعة الأشياء ، والأهم أن نحافظ على حركة الأفكار وصعوبة الموضوع .

(1)

لدينا نوع متميز من الأدب ، في الأحوال ثلاثة الماضية ، نطلق عليه الأدب والحديث ونفسه من والأدب المعاصر . و «المعاصرة» مصطلح يشير إلى مجرد الزمن أما «الحديث» فيشير إلى الأسلوب والحسبانية . و «المعاصرة» مصطلح عايد الإشارة أما «الحداثة» لمصطلح يتطوى على وضع نظري وحكم مما . ويبدو الأدب الحديث كما لو كان يقترب الآن ، من عايدته ، ولكننا لسنا على يقين من ذلك ، لأن هناك نقاداً يزعمون أن الحداثة الحديثة لا يمكن أن تصل إلى عايدتها ، بطبيعة مجتمعاتها نفسه .

وأول ما يميز الأدب الذي يسمى حديثاً هو صعوبة فهمه كأن صعوبة الفهم الصلابة الأولى للحداثة . وبالتالي نفسه ، يبدو الكاتب الحديث متعاقباً على الإذعان ، ولا سبيل إلى تقليده عند الحراس الجامدين للثقافة . إنه يعمل في أشكال غير مألوفة ، ويختار موضوعات تترك الخلق ، ويهدد مشاهير الحداثة المظننة . ويستثير هذا الكاتب النقاد التقليديين إزاء تعقيداتها من قبل «كويده» ، و «حلفه» أو «دفعه» ، و «المطاطرة» .

ومن الضروري تحديد الحديث على أساس ما ليس منه ، ذلك لأن الحديث تعقيد بطور ضمني وتلقائي شامل . أن الكتاب الحديثين يدلون العمل ، في لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد في الأعراف

والشعور ، وتشكل أحداثهم من خلال فردهم على هذا الأسلوب السائد ، بوصفها فرداً حاداً على النظام الرسمى . ولكن الحداثة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمى الذي تنمرد عليه أسلوباً رسمياً آخر ، لأنها تنكسر لنفسها ولوعدها ، تتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها إشكالاً يتأهل على الحل ، نظرياً ، ولكنه يقود إلى إيجاد شكل وجدانية عصبية ، تعليمية . ويمثل هذا الإشكال في أن الحداثة تصارع إلى الأبد ، ولكنها لا تنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها ، بعد فترة ، لكي لا تنتصر .

وليست الحداثة في حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط ؛ أو - على الأقل - تمنح لا تعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى عايدتها . وتاريخ الحب الأدبية السابقة مفيد ، ولكنه ليس حاسماً تماماً في هذا المجال ، ذلك لأن الحداثة حالة من الجلبة العارقة ، في تطور الثقافة الغربية ، وضم من تقليدهم من المهديين لها في الماضي . وما نعرفه على أي حال - أن الحداثة يمكن أن تتخلق من أيام الأماك ، فظهر بوصفها زمناً دالاً ، وعامة على سبل جديدة من الانعقاد .

وعند نقاط بعينها من تطور الثقافة ، هي عادة نقاط الروح والخلق ، يتحدى الكتاب تقليدهم ، ليس على أساس قرار أو لزوة ، ولكن نتيجة ضرورة أخلاقية ونفسية ، صعبة ملحة . وقد لا يكون هؤلاء الكتاب على وعي بأنهم يتحدون الفرضيات الحاسمة لزمانهم ، ولكن أثرهم ثوري . ويجوز أن يتعرف النقاد والمثقفون المتعاطفون هذا الأثر تبيين «الطليعة» ، بوصفها مجموعة تطوّر على وعي ذاتي وقدرته على القتال . يقول بول جودمان :

... «هناك تلك الأعمال التي يرفضها المثقفون ساعطين ، مطلقين عليها صفات من لئيل : فن غير أصيل ، إهانة ، اعتداء صارخ ، طاعون ، وباء ، معاقلة تتأهل على الفهم ... وما يجير في هذه الأعمال أنها ليست أجزاء منفصلة ، وإنما هي نتاج لفئاتين يتأخرون متائرة ملحة في إنتاجها ، وبجانب من مدارس يمثلها لفئاتون وغير أصلاء . ماذا يفعل هؤلاء ؟ إن شعور الخلق يبرح من نفسه ، في هذه الحالة ، وهو دائماً يبرح نفسه ، فيمثل الخلق أن هناك اعتداء ، تأييد عايد ، تحجيراً ، ومع ذلك فإن حكم الخلق عاطفي» ، وهو عاطفي ، فأياً ، لأن هذا الذي يعلن عنه فن أصيل » .

لماذا ينشأ هذا الخلاف ؟ لأن الكاتب الحديث لم يعد قادر على تقليد دهلوي العالم . وإذا حاول أن يذهب إلى أعراف المثقفين وجد أنه يحبط متعاقباً . ويهدد الأخلاق للمعاصرة زائفة ، وكذلك الذوق والتسامح المتكلف ، والتقاليد ، والفيلد المرفحة . ويقفد التمردد شرط وجود الكاتب بوصفه كاتباً . ليس مجرد التمردد ، بل حتى التمردد على تقليد بعض الآراء أحياناً ، بل التمردد على الشرائع المخبولة ، بوصفها الطرائق التي تتحدّد عمل الكاتب .

وسرعان ما تتعلم الثقافة الحديثة أن تحترم ، وترعى حتى علامات اقتساعها واقتصاها . ذلك لأنها ترى في الشك شكلاً من أشكال

لذلك ما قاله : فرجينيا وولف . ولقد كانت تسمى هذه المبالغة الحية أن هناك انقطاعا خفيا بين : الماضي التقليدي والحاضر المهيتر ، وأن خط التاريخ قد انتهى ، أو لمه انكسر ولذلك يتحرك الأدب الحديث على أساس من فرض ضمني مؤداه أن الطبيعة الإنسانية قد تغيرت ، لعلود غلت بالقطع ، تسبق التاريخ الذي حدثته فرجينيا وولف . ويلعب ستيفن سبنر إلى أن تغير الطبيعة قد غير الظروف التي تعيشها تفتيرا جلدريا ، فأصبح البشر يتصرفون على هذا الأساس . ونفسى ستيفن سبنر هذه الفكرة ليتقدم تحيزا عميقا بين الأنا والفوتيرية للكتاب المعاصرين وأناء الكتاب الحديثين :

إن الأنا الفوتيرية - عند كل من شو وويلز وغيرهما - تلوس فعلها على الأحداث . أما والأنا الحديثة لرامبو وجويس وبريست وبنوفوك (البرت شلمرس فعلها بواسطة الأحداث ... تظم الفوات الفوتيرية بأنها توجه قري العالم المصلي ، فتتفعل من مجالات الشر إلى مجالات أفضل ، من خلال عارسة الذكاء الاجتماعي - أو التفاضل - الأمل للبقية الخلاقة للكتاب القنى . أما الحديثون فيؤمنون بهم - عندما يسمعون للحساسية أن تمارس فعلها ، بواسطة التجربة الحديثة ، كلون من الماثلة - يتصور لفة الفن الحديث وأشكاله ، بوصفها نتاجا لمصليات لأوعية في جانب منها ، وعارسة لوى تفدى في جانبها الآخر .

والنتائج التي ترتب على ذلك لا تلة . هناك فصل وحدة الطفيل وكسر استمرار الثقافة الغربية ، إلى درجة لا تقيده معها اللياقة الفنية للثقافة في تحديد حاضرهما . وهناك لك الروابط التي تصل بين الثقافة ومؤسسات المجتمع عبر القرون ، بطريقة أو بأخرى . ولا يتهاك أعداء الفن والأدب حدودهما فحسب ، بل يعتدى كلاهما على زحف *Geistesleben* الاستقلال القديم للترازمات الكلاسية وحلول الماضي . وتجارب الثقافة نفسها بنفسها ، لتحرر هدفها في جانب ، وتكف - في الجانب الآخر - عن السعى وراء الكمال والصفاء اللذين تتسبب إليهما أعمال كأعمال جوته . ويتمزق الموقف بين تقيذين : الاستخفاف المتيف بالثقافة (رامبو) وما يشبه الإيمان الدينى بها (جيمس جويس) .

ويواجه المرء اندفاعا خفيا ، في كثير من الأدب الحديث ، في التعامل مع جهاز للمرة كله ، واتباعها لتقود العفلاية . ويبدو العقل نفسه كما لو كان عدوا للقرى الإنسانية الحيوية وتتحرك الثقافة من سطوة ومهما فضل ثقافتها الختامية . وتتجلى رغبة حادة في تحطيم الاحتشام البرجوازي ، والتصفى الثقافى ، سميا وراء شكل خطاب ذاتى مطلق ، يتجرد فيه الأدب من الشكليات ، ويعبر للكشف . ويوضع المفروض والمروبو معا ، الشكليات المهجورة والكشف الموجه ، موضع الصدولة ، في أعمال توماس مان .

ولكن إذا كان هناك دافع رئيسى ، في الأدب الحديث ، يتصل بالاستمزاز الذى ينضى بفكرة الثقافة ، فإن هناك دائما آخر ، يتلوى الكتاب معه على طرود هائل ، ليس هو إعادة صنع العالم (الذى صار ينظر إليه الكتاب بوصفه علما غريبا ، حرونا ، لا أمل

العالية ، وتنتش من الأعراف الأخلاقية الجديدة ، خلال رحلات سرية ، وتجارب في الإحساس ، وتعمل ساهر للقيم المقبولة . وتطبع بحروف حراء على جواز سفر حكمة الأجيال : غير قابل للتلف . إما ترى وتطامع الملوية كما يقول توماس مان ، ويحدد الإنسان من أنفطت في العقيدة ومن دعاهوا المثالية ، لتتحرر الأسلوب الحديث المتدر للتحلل : الخلاص بواسطة الذات ، والخلص منها ، والخلص في سبيلها . ويبدو الموضوع المترك ، في الثقافة الحديثة ، دائما ، كما لو كانت الذات المترك تستوعبه ، فيقرب فعل الإدراك من أهوة الخطرة للتمثال على مادة الواقع . أنا أرى فأننا أكون .

وتصبح الذاتية شرطا للمنظرة الحديثة ، في مراحلها المبكرة ، عندما لا تتركها علاقة النبوة التي تصلها بالشرع الروماتيين ، فتعلم الأحداث من نفسها ، بوصفها نصفا للذات ، تسلميا ، طقسا مبريد في الموضوع والحدث ، باسم الخوية الذاتية وفي المراحل الوسطى من الحداثة . تبدأ الذات في الارتداد من الخرج ، وتتأكل كما لو كانت جسد العالم ، لكي تدقق في تأمل فعلاتها (ديتايها) الداخلي : الحرية ، وقوة الدوافع الفاضرة ، والفتزوات . وفي المراحل المتأخرة من الحداثة ، تفرغ الذات ما فيها ، مشعزة من ضجر الفردية والربع النفس - السيكولوجى . (ويشل هذه المراحل ثلاثة كتاب : وولت ويتمان ، ولرجينيا وولف ويكيت) . ولذلك تشارف الحداثة - بل تنتف داخل - حدود والأناة لتؤكد أن لا شيء سوى الأنا ، تلك الحدود التي عبر عنها جو كتر في عندما قال :

وليس هناك واقع خارجى ، إذ لا وجود لشيء سوى الوعى الذاتى ، بين دائما ، يعذل ، يعيد بناء عوالم جديدة من خلفنا الخاص .

ويالقدور نفسه ، يتنس حسن متطرف بمأزق تاريخى ، في هذه الذاتية المنطرفة ، ويظهر تسليم بأن شيئا فريدا يميز تجربة عصرنا ، كأنه جالحة لم يسبق لها مثل ، فيصعد الرواى الأناى هرمان هسه هن دجيل سقط بأكمه بين مصريين ، وطرارزين من الحياة ، بكل ما ترتب على ذلك من فقد القدرة على فهم النفس ، فلا قواعد لهذا الجيل ، أو أمن ، أو أذهان بسيط ، والمهم في ذلك كله : انعدام الإذهان البسيط .

ومواء صبح ذلك أو لم يصح ، من وجهة نظرنا ، فالأهم أن الكتاب والفتان الحديثين - من أمثال جويس ، وكلافكا ، ويكاسكو ، وشوينبرج - يتحركون ، ضمنا ، على أساس من صحة ذلك . إن الحساسية المعقدة تضع سدا ، إن لم يكن نهاية للتاريخ ، فيغدو التاريخ طريق رؤيا مسدودا ، لايد منه من إعادة النظر في الغايات الدينية (النيولوجية) والتقدم المثل على السواء ، أو هجرها كأنها أشياء بائية . ويقع الإنسان في شرك واختار لنفسك ما تشاء من الشراك - الجماعة ، والألة ، والدينية ، ولقدان الإيمان ، وضياح الأمل في حيلة بلا هدف داخل أو غاية مطلق ، فكل هذه الشراك تبدو كما لو كانت تتداسق في خيالات ، الآن ، في هذا التاريخ المتأخر ، لتصبح شركا واحدا .

لقد تغيرت القيمة الإنسانية في ديسمبر ١٩١٠ وما حوله .

فيه) بل إعادة ابتداء لغة الواقع. فقد اقتبست من قبل هبارت جوكفرد بن عن أنه «لا يوجد سوى الوحي الإنسان... يعيد بنه عوام جديدة من خلفنا لخاصة». ولقد قلل الرسام بول كل، ذات مرة، في نبرة عاتقة، إنه لا يرغب في «أن يعكس المنظور، بل أن يصنعه». وكتب بويلر يقول: «إن العالم المنظور كله ليس سوى مجموعة من الصور والملاحظات التي ينتجها الخيال مكانا وقيمة نسبية... قد نفقرا - في هذه الملاحظة - شيئا يشبه ما عند الشاعر الرومانسي، أو حتى ما يمكن أن نقابله عند ترانستد تالي الأمر بكي، ولكن هذه الملاحظة لها مزاها في سياق تجرية بويلر الشاعر، تلك التجربة التي جعله يقول: «إن كل إنسان يرفض شروط الحياة يبيع روحه». ولذلك تبدو للملاحظة تقريرا لربحية في خلق، أو ربما إعادة خلق، أسس الوجود نفسها، خلال ثورة دائمة في الحساسية والأسلوب، يصل بها الفن إلى مستوى السحر الأبيض (أو لعله، يمل في السحر الأسود). وقد يمد بحلول النفس المقلاتيون هذا الطموح إشياعها بديلا لنوع من اليأس، أو قلنا فنيا، ينفي ضيفا داخليا، ولكن هذا الطموح كان أساس المهمة التي انطوت عليها الشخصيات العظيمة للحدادة الأوروبية.

وعندئذ، تصل إلى أشكال أخرى من إشكالات الحدادة. قد يتأهل على الحبل، نظرا، ولكنه يقود إلى إبداع بارز، تطبيقا وفعلا. ويقتل هذا الإشكال في هيوم التقليد الماركسي جورج لوكانس على الحدادة، على أساس أن الحدادة تتصل في فكرة التطور التاريخي الصاعد، عندما تفقد الأمل في التاريخ الإنسان، فتولد بفكرة سكونية، عن وضع إنسان كوني، يتكرر إيقاعه على نحو أبدي، تلك على الرغم من أن الحدادة تلنزم تغيرا لا يتوقف عن الحركة، في مجالها الخاص، ولا تفارق التوثب وإعادة الخلق. كان الحدادة في الوقت التي تؤكد سكون التاريخ (كفائفة متوقفة، في حاضر لا فلكا، في، فيها يقول التعبير الماركسي) تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلا فعلا متولبا متغيرا.

إن الأمر يبدو كما لو كانت «براعة العقل»، عند هيجل، قد طردت من مكانها السامي، ومعهما القوة المحركة للتقدم في التاريخ، لتحجيز كلتاها في معنى الثقافة. ويصعدت جومبرش E. H. Gombrich من فلسفات التقدم الإنسان، بوصفها متطورة على «عصر أرسطو راسخ، وبالقدر نفسه يتجلى التقدم بوصفه تطوراً لإمكان كامن، يتبع مسارا متوقفا، ليصل إلى ذروة متوقفة». وتؤمن الصياغات النظرية للحدادة بهذا «التطور لإمكان كامن» في أديا، على أساس أن الحدادة تؤكد أمل التلغة والتجاوز، والحاجة الضرورية الدائمة، والاستعداد القار لوثية جدلية صوب ابتداء آخر، يوازي التقدم المحايث الدائم في حيلة الشكل. ولكن الإيمان بالتجاوز والتقدم المحايث لا يعني الإيمان بمفهوم «التقدم التدرج»، بل الإيمان بمفهوم «الوثبة». يختلف إلى ذلك أن «الوثبة» لا تتبع مسارا متوقفا، ولا يمكن أن تصل إلى ذروة متوقفة، لأن فكرة «الوثبة» - كهيدف «الذروة» - لا مجال لها في الإيمان الحديث بالدهشة وصعق الحساسية والأسلوب. وإذا كان التاريخ يتوقف، حقا، فليس ذلك إلا بسبب تباطؤ كتل الجماهير، واستعداد الآلة، فيها ترى الصياغات النظرية للحدادة. ولا مفر

للتقافة، والأمر كذلك، من أن تعمل بوسطها وسيطا محمرا»
يبيع الحياة ليؤججها.

والشخصية المشتتة التي تجسد هذا التصريح، فصاعد على التقييم، هي شخصية «المعبر»، المهمة، الفذ للبطل الطبيعي الخلاق، فها يقول جومبرش: «ولذا وجد، والأمر كذلك، وخلاف بين المعبر والمجهور. فالقول على المجهور... ذلك لأن الالتزام الوحيد للفتن هو اتباع الحقيقة وعبريته، فها يقول هيجل، بكلماته التي تكررت أصداؤها عند مئات من الشاد والكتب، بل أنصار الجمهور، عبر السنين. وتقرب الحدادة كل القرب من الرومانسية. عند هذه النقطة، ولكن سرعان ما تكف الحدادة عن الإيمان بوجود وسطية متاحة للمعبر، أو الإيمان بما يسمى «التكشف» وتلزم الحدادة فعالية واحدة، عندئذ، تفصلها خصالا حساسا عن الرومانسية، ذلك لأن الحدادة لا تسمى وراء مطلق يطوى على غاية، كالرومانسية، بل تسمى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات محتملة.

هكذا تصبح الحدادة فعالية تعلم السؤال في الوقت الذي تعلم عدم الإجابة عنه. وإذا كان الماضي قد كرس نفسه للإجابة فالحدادة تلنزم السؤال وتفتح نفسها له. وعند هذه النقطة، يتكشف جوهر الحدادة عن نقاعة مؤداهما أن السؤال الصحيح، السؤال الذي يستحق أن يطرح، لا يمكن - ولا يتجلى إلى - أن يجاب عنه. إذ ليس هذا السؤال بحاجة إلى أن يطرح ويشرح، مرة تلو أخرى، بطرائق متجددة، لا غاية ليدلها. كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت من بعدا القديم، بحيث لا يبدو طرح السؤال مجرد استفهام، بل طراز قيمة بديعية في ذاتها، فتحن نظرح أنفسنا، وتؤسس أصالتنا، بالأستلة التي نسمح لها أن تدملنا. ويكتب أليير كامو قائلا: «إن كل أبطال دسوفسكي يسألون أنفسهم عن معنى الحياة، وهم حديثون في ذلك: لا يتخافون السخرية، فها يميز الحساسية الحديثة عن الحساسية الكلاسيكية هو أن المثالية تزدهر مع المشكلات الأخلاقية، بينما تزدهر الأولى مع المشكلات الميتافيزيقية».

وتلنزم الثقافة الحديثة نظارة مؤداهما أن قدر الإنسان إشكالات بطيئة. من المؤكد أن الإشكالات كانت تلاحظ، في كل الأوقات، ولكن الأمر يختلف في الثقافة الحديثة، إذ تتدور الإشكالات مستبعدة، مسيطرة، بوصفها أسلوايا في الوجود والبحث، كما لو كان البشر يتعلمون أن يجيدا راسحتهم في جراسهم. ويقول نيتشه: «إن الحقيقة لم تمت معلقة في ذراع المطلق». ولكن الحدادة لا تتبع الإشكالات لمجرد أننا نعبر صمبر انعدام اليقين، حيث تفقد المعتقدات التقليدية والممارس المعلقة تكاملها، فتصل عن مكانها لبدائل مؤقتة نسبية، فذلك كله قد أصبح حكاية قديمة، بل تتبع الحدادة الإشكالات لسبب آخر، مؤداه من المجد والمناسب، بل الجميل، - أن يعيش الإنسان الفلق. ولذلك يقول نيتشه مرة أخرى: «الرفض، والمراوغة، والتوحيش الفرح، وحس المفارقة، كلها علامات الصافية، أما كل ما هو مطلق فلا ينص سوى علم الأمراض».

ويتربط على هذا التحصيل للإشكال نتيجة ليست مواتية دائما ، وهي التحول من الحقيقة إلى الإخلاص ، في الأدب الحديث ، أي التحول من البحث عن قانون موضوعي إلى التطلع صوب استجابة أصلية . المسمى الأول ينطوي على مكابدة لإدراك طبيعة الكون ، ويغزو إلى الميتافيزيقا ، والانتصار ، والثورة ، والله . أما المسمى الثاني ينطوي على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا . ولا يتطلب هذا المسمى الصائم بشيء أكثر من حق إشاعة صدوقية الصراحة في إبداء الرأي . وإذا أصبح الإخلاص خندق الدفاع الأخير لبرهون إيمان ، تتداعى المطلقات ، وتتبدل الأخلاق ، وتنفذ الأنظمة العقلية . ولكن هناك نوعا متميزا من الإخلاص ، كان أسرع سبيلا يتجاوز رهن العقل إلى الحقيقة ، عند الرومانسيين . هذا النوع من الإخلاص يتحول إلى فضيلة في ذاته ، عند الحداثيين ، بغض النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة . إن الإخلاص في الشعور يقدو عاطفة مهمة ، لا يوازينا سوى الإيمان الحار باللغة ، لغة التميز ، والعنف ، والاستنزاف . ويقدو ما يتيح هذا الإخلاص حرية رهيبة . للكاتب المحدث ، يترق قلب النظام الرجوازي ونفاقه . ويقدو ما يتأهل هذا الإخلاص على قوانين الإذهان يمكن أن يصبح قوة للفوضى والظلام .

ويبدو للكاتب الحديث ، في هذا الاتجاه ، منكرا لليقين ، متحذرا من الأبدى ، وكل ما يتفلسف . مهوسا بكل ما يس آلف دقائق التجربة الذاتية ، فينظر هذا الكاتب إلى الدينيات المقررة بوصفها قناعات للموت ، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتقدم الميتافيزيقي . وكما يقدو الفلق علامة القدرة على الحس ، عند هذا الكاتب ، يقدو التوتر مقدمة تنفض إلى المسؤولية ، ليصبح السلام راية الاستسلام ، والآلة الكتابة ملاذ برميهوس . وليس هناك ما يميز عن طراز هذه الحساسية . في حيرة حديثا ، مثل ما كتبه يوجين زميانين Eugen Zamiatin ، كاتب الرواية الروسية في العشرينيات ، وفقا له - « من الأدب ، والثورة ، والأنثروبيا Entropy » - بيان حاسم عن النظرة الحديثة :

الثورة في كل مكان ، وفي كل الأشياء . إنها بلا نهاية ، فلا نهاية للثورة ، ولا نهاية لآثار الأعداد الصحيحة . والثورة الاجتماعية مجرد رقم ، في المسار اللابلاسي للأعداد الصحيحة . قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا ، إنه أعظم من ذلك قياسا ، إنه قانون قوى . أحر ، فهي ، يتعامل مع الموت : هذا هو قانون الثورة . ولكن الموت ميلاد حياة جديدة ، نجم جديد . وبإدارة ، أزدو كالتلج ، كالتاليات للبرادة بين الكواكب : هذا هو قانون الأنثروبيا إحاصل رياضي لقياس الطاقة المبذولة في نظام حراري دينامي . يتحول اللهب من الأحر التاريخي إلى القرنفل الدافئ ، فيتوقف الموت ، ليأت الإنتاج المزيح ، يجرم الشمس ليصبح الكوكب الأرضي مهيا للطرق السريعة ، المحلات ، الأسرة ، البغايا ، السجون : فلكا قاتنون . ولكن نجعل الكوكب قويا مرة أخرى ، علينا أن نضرم فيه

النار ، نقتله من الطريق السريع الناعم للتطور : فلكا قانون الانفجرات ليست لشيء مريح . هذا هو السبب في أن القبحين ، المراهقة ، تحبهم النار تماما ، بالفضوس والكلمات . المراهقة يفتون كل شخص ، اليوم ، يضررون بكل تطور ، بكل عمليات البناء الصحية ، البطيئة ، القليلة القميدة جدا لهم يفتزون ، بانفعا أحق ، من الغد إلى اليوم . إهم ورومانسيون . وصوابا كان الأمر ، وملابا ، أن قطعت رقية بايف ، في ١٩٩٧ . لقد قطع بايف رأسه ، قفز إلى ١٩٩٧ ، متخطيا قرنا ونصفا من الأرواح . وصوابا يكون الأمر ، وملابا بالمثل ، أن تقطع رقية الأدب المرفط الذي يؤذي المعتد : إن مثل هذا الأدب ضار .

ولكن الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب القبيح : لأنه ضد الأنثروبيا ، ضد التكيف ، التسلب ، التفتش ، الأمن ، السلام . إنه يوتوي ، أخرق ، مثل بايف ، سنة ١٩٩٧ ، لكن بعد قرن ونصف من الأرواح ... الأوصاف المعينة ، البطيئة ، المخدرة ، لا مجال لها . الفاعلة اليوم هي الإيجاز . ولكن يجب أن تشحن كل كلمة بأقصى درجات الطاقة في ثانية واحدة ، يجب أن يضبط المربع الذي كان يحتاج إلى ستين ثانية . تصبج التركيب التحويي موجزة ، تنطوي على الحذف ، متضجرة ، أعراها مقيدة من الجمل ، تتكاثف ، تتحطم على صخور مفردة لأشياء الجمل . لا حركة سريعة ، يراوغ المؤلف المقيول العين . قلب الرمية الغربية واختيار الكلمات . الصورة حادة ، مركبة ، ليست سوى اللوحة التي يلتفتها المرء من حربة متحركة . شكل جديد يماثل الألفام ، يراه الكثيرون صعبا .

جائز أن يكون المؤلف ، المبتذل ، أسهل ، أكثر إيجابا وراحة بالطبع . عالم إقليدس أبسط كثيرا من عالم أينشتاين الصعب ، ومع ذلك فالمصودة إلى إقليدس مستحيلة . ليس هناك ثورة ، أو هرطقة ، مريحة سهلة . لأنها وثيقة ، فهي تمزق في المنفى التطوري الناعم . والتمزق جرح ، ألم ، ولكنه جرح ضروري ، أغلب الناس يعان مرض التوم الروائي لا يجب أن نسمح للذين سموا هذا المرض بالثوم . فلو فعلنا ، ناموا نوههم الأخير ، نوم الموت .

إن بلاغة زامياتين هي بلاغة الحدائق بلا شك . وعندما تتبع اندفاع لغته ، نلاحظ أنها تقدم إجابات ضمنية من السؤالين الأساسيين : إلى أي مدى يمكن أن ننظر إلى الحدائق بوصفها ظاهرة تنشأ ذاتيا ، نتجا لنطق داخل . يبدأ من التطور السابق ، حصوصا الأدب الرومانسي ، وإلى أي مدى يمكن أن توصف الحدائق بأنها حادثة ، أو تطلع ، إلى التجريب ، الشكل ؟

إن زامياتين يلعب ، بعد ما أرى ، إلى أن يكون الحدائق تكمن عميقا في الحركة الرومانسية . ولكن لا بد أن تقع أحداث ثورية . في

العالم الخارجي، قبل أن تبرعهم هذه البدور. لقد تعاقد شعراء الرومانسية عن التقاليد الكلاسيكية المسيحية، ولكنهم لم يتخلوا عن الرغبة في اكتشاف شبكة من المعاني الروحية، يمكن أن تشملهم، في الكون بغض النظر عن عصر الحضارة، في هذا الاكتشاف. ولقد سعوا للحداثة إلى الانشغال، بإدخال النفس، على نحو تحولت معه الذات إلى مركز الكون وعمره في أن، كما نجد عند بعض الكتاب الحديثين. ولكن الرومانسيين لم يتفكروا عن السعي لوصف هذا الانشغال بقم متعالية، في العالم الخارجي، إن لم تكن مصادر له؛ لذلك ظل الكون حيا، في نظريهم، كأنه مُرسِل نشط لعلامات روحية.

ولقد لاحظ نورثروب فري وأن إحساس الاتحاد بنظام أكبر، من الطاقة الحلاقة، يقابلنا أن توجعنا في الثقافة الرومانسية. وكتب ماريوس بويلي قائلا: وإن الرغبة في امتزاج الأنا بأنا أخرى أعظم منها، لكن تأخذ الأنا الصغرى مكانا في سلسلة متصلة من روح مقدس أو متسام، هي الحقيقة الأساسية عند أغلب الرومانسيين. ومن المستحيل، الآن، أن يستخدِم أي شخص لغة من هذا النوع في وصف أحاسيل جويس أو كافكا، بودلير أو بريخت. ذلك لأن الكون، الذي يراه الكاتب الحديث، يكون ليس سوى حضور صامت، لا يتطوّل على عداه أو تحريب. وما أسرع أن يكف هذا الكاتب عن تمثيل نفسه بفكرة فرد الإنسان من النظام الكوني، كما فعل كتاب القرن التاسع عشر، من أمثال توماس هاردي. إنه يبدأ من التسليم بضياعه، ويحوّل قلقه إلى الداخل، في اتجاه انتقاد المعنى في الحياة الداخلية. وأيا كانت العلامات الروحية التي يتلقاها فإنه يتلقاها من داخل متاهته الشخصية، ويتقبلها تقبلا عمليا (براجماتيا)، بوصفها أحداثا نفسية. وإذا كانت الرومانسية تنطوي على محاولة للإبقاء على الخظور المتسامي، على أساس أن الموضوعات القصصية موضوعات متزعزعة، أو متعطّية على نفسها، فإن الحداثة تبدأ من إهيار هذه المحاولة. صحيح، أن كتابا مثل بيتس يحاول، في نظائمه الشهيرة، أن يتخذ مكانا في سلسلة متصلة، من نوع مقدس أو متسام، ولكن محاولته تظل متعوية، متعصلة، لا تتصل اتصالا عضويا بشعره. إذ تظل شتاتياته العظيمة، وحدها، مقدمة الحداثة وتنتجها.

وبعد لنا بيان زامياتن إجابة تبدو صائبة، بدورها، عن التحريب الشكلي. إن التحريب الشكلي غالبا ما يكون نتاجا للحداثة، أو لازمة من لوازمها، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا، في حد ذاته، لأن يتصف الكاتب أو العمل بالحداثة. إن العامل الحاسم في أسلوب الحركة الأدبية، أو الحقة، هو نوع والروايات، الدافعة، أي الطريقة الجديدة في النظر إلى العالم والوجود الإنساني. قد تقضي هذه الروايات، بلا شك، إلى ابتعاد جلوى في الشكل واللغة، ولكن ليس هناك عامل ارتباط حتمي بين الأمرين، بالضرورة. ولذلك قد يغيّب التحريب الشكلي في بعض الأعمال الأدبية، مثل قصص توماس مان، ولكن روح الحداثة تظل قوية إلى أقصى درجة، بوصفها دافعا إلى التحرر والاستفزاز. وهناك أعمال أدبية، في الغالب، ترجع فيها أصداء الطرز الخارجية

للحديث وصفاته، أو تقدم على محاكاة الحديث وتقليده، ولكن تظل الروح المحركة للحداثة غائبة. وفي ذلك كله ما يثل اعتراضا مقيدا في وصف كثير من الكتابات والتجارب؛ لسنوات ما بعد الحرب الثانية. ولا شك في أن الكاتب الذي يمثل الروح الحديثة يميل إلى التجريب، خصوصا إذا احتاج إلى أن يبرز انفصاله عن التقاليد، ومع ذلك فمن الخطأ - وهو خطأ يطلقه عنان الرغبة الحديثة في إعفاء نفسها من البحث التاريخي - افتراض أن المرء لابد أن يجد رؤيا الحديث حيث يرى علامات التجريب.

(٢)

عند هذه النقطة، تعانِ دراساتي كما كان هنري جيمس يسميه اسمه وضع الوسط. فذلك لأن هن، الآن، أن أجدد بعض الأسباب عن المصادر المكملة للحداثة، خصوصا عند الشخصيات الرئيسية في القرن التاسع عشر، تلك التي ألتست ديسكولوجيا الإظهار، تعرية المظهر للنفذ إلى الواقع - تلك السيكلوجيا التي أوضحت القناعة القديمة لتسليط بها قناعة جديدة. ويجب أن أجدد من فريزر، وكشف إيقاعات النماذج العليا في الحياة الإنسانية خصوصا إيقاع الولادة والولادة الجديدة للألفة، ودور الأسطورة بوصفها أداة لإعادة تأكيد الاتصال بالمصادر الأولية للتجربة، في عالم قيمه «المعقولة» الوظيفية. ويجب أن أجدد من ماركس الذي كشف القناع - وكل تلك الشخصيات العظيمة في القرن التاسع عشر كاشفوا أخته - من توثيق (فيشتي) بجمع إنتاج السلم، ذلك المجتمع الذي يتحول الكفاءة الشخصية إلى قيمة متبادلة، ويجزّل عمل العامل إلى «قوة» حرة... تدفعه إلى تطوير براعة متخصصة على حساب عالم الحوافز الإيجابية، ويجب أن أجدد من فريد الذي ركّز على الصراع العضلي بين الطبيعة والثقافة، ذلك الصراع الذي تولّد عنه قلق الحضارة الشهير، فذلك القلق الذي يصير بالغميزة. ويجب أن أجدد من نيتشه، قيل ذلك كله، ذلك الكاتب الذي يتطوّل أسلوبه على المفارقة والحدة، فيجسد خصائص الحساسية الحديثة نفسها. ولكن ليس هناك مجال لذلك كله، ولعل هذه الأساليب قد صارت مألوفة الآن، بكل ما يفتقر بها من قضايا؛ وذلك أسرع إلى بعض الموضوعات التي تتصل بالصفات الشكلية أو الأدبية للحداثة. أسجل بعضها بالترتيب مجرد تسجيل، أحيانا، وأتوقف عند بعضها الآخر وفة التفصيل الشارح هونا.

١ - نشأة الطبيعة بوصفها طاقة متميزة:

عندما يشكل الكتاب والفنان الحديثون نوعا دالما من المعارضة غير المنظمة، وإن لم يعترف بها، تتأسس طاقة خاصة داخل المجتمع، أو على هامشه، هي طاقة Avant-garde تتميز بمدونية الدفاع، وأقصى درجات الوحي بالذات، وتنطوي - في الوقت نفسه - على زعة تنبؤ وسمة اغتراب. لقد كتب فلوبيير قائلا: «دهويما أرض آياتي»، وكان يقصد من ذلك إلى متوسط للحماية، داخل مجتمع معاد، موطن تنطلق منه حرب الصناعات التي تزعم المؤسسة البرجوازية، دون أن نجد أنها تماما. ويقدر ما

ميجر الطليعة الحارقة القليلة من «القراريه الماعى» ، المحاييد ، تفرض على قارئها الولاء للطائفة التى تمثلها . وتبذل الطليعة الفرضيات الجسالية (الاستطيقه) الموروثة ، فيكتب إزرا باوند بتعصب مضحك (كاريكاتورى) للحالات : وليس هناك شر جيد يكتب بطريقة حمصرها عشرون حلاًساً . وتحتقر الطليعة الأفكار والمسؤولية من القراريه ، أو إزراه ، بل تتعامل من وجود هذا القراريه أو ضروره وجوده ، فهي لاتؤمن به قدر إيمانها بالانكفاء ، الدانى وانعدام المسئولية إزاء أحد ، والامتثال الباقى للفن .

وأنا أكتب من الطليعة بصيغة المضارعة ، بوصفها صيغة تساعد على إظهار الموضوع فحسب ، ولكن أشك كل الشك فيها إذا كانت توجد الآن ، بعد عقود قليلة من الحرب العالمية الثانية ، طليعة متلاحمة ، متكاملة ذاتياً . قد توجد مثل هذه الطليعة في بعض النعوت ، ولكن ليس منها الأدب . والاستثناء الوحيد . في ذلك هو بعض البلدان الشيوعية ، لأن هناك طليعة محاصرة ، بالقطع ، نزاعاً إلى القتال ؛ فقلوداً تضهد الكتب والفنانين الحداثيين ، في هذه البلدان ، أو تضاهيهم مضايقة حادة فتدفعهم إلى انسحاب بيمى الذات ، أو هجرة داخلية أحياناً .

لقد حدث شيء ما ، منذ فترة قريبة ، في الحرب بين الثقافة الحديثة والمجتمع البرجوازي . فلم يعد من المتوقع وجود متحدث باسم الطليعة . إن المداواة المتواترة تركت مكانها لعناق حار ، خصوصاً بعد أن اكتشفت الطبقة الوسطى أن أحضاف الهجوم على لبيمتها يمكن أن يحول إلى تسليية مبهجة . وأصبح على الكاتب الطليعى ، أو الفنان ، أن يوجه التحدى الذى لم يكن مستعداً له : لتحدى النجاح . إن المجتمع المعاصر يجمع استيعاباً إلى أبعد حد ، حتى لو دجن وإبطل ما تعلم أن يمتدحه ، بفناء أحياناً . ولذلك لم تعد الطليعة تجد الفرصة التى تتبع لها تكامل المضارعة أو حيلر الطائفة . ولم يبق لها سوى أن تراقب بائسة ، استيعاباً التتويجى في الثقافة المحيطة ، أو أن تحاول الحفاظ على ما يميزها بأن تدفع ، باستمرار ، ثمن الإحساس والصدمه ، وتلك عملية تقود ، مكمياً ، إلى تزايد شعبيتها عند الخلفى البرجوازي . ولكن يبقى ، بالقطع ، اختيار الكاتب الجاهل أن يكتب في طريق ، بغض النظر من التقلية أو الطائفة .

وهناك سبب آخر يجب ملاحظته فيما يتصل بالانقطاع قريه العهد للطليعة فمن الصعب أن تتقدم طويلاً وثقة أقلية مبدئية صغيرة ، غير منظمة ، في مواجهة قيم مؤلفة وطرز نظم ثابتة ، ذلك لأن هذه الرقعة تبتلع أشد أنواع البطولة . بطولة الصير . وليس هناك سوى جيمس جويس الذى استطاع أن يعضى في هذه البطولة إلى النهاية ، من بين أبطال الأدب الحديث . أما الآخرون الذين كانوا أكثر نشاطاً في المزاج ، وأقل حرصاً في الشخصية ، فقد كانت هناك - دائماً - غواية الانحراف ، نضر موقف أو آخر من مواقف تيرة ، تقضى إلى سلطوية سياسية غالباً . إن هذه الغواية ، بغض النظر عن مراتبها المتأصلة ، تمنى أن الكاتب يتخلى عن حدود الطليعة ، محالاً أو آجلاً ، محالوا مدخل حلبة التفرغ أياً كانت هادئة المحاولة . هكذا توجب ولهم بطليعى وإزرا باوند صوب اليمين ، بينما توجه بريخت ومالرو وجيد صوب اليسار ، ليخضعوا

إلى قسمة الإيديولوجيا واجهزة الحزب ، فكانت النتائج موجبة ، لم تتغير في الاتجاهين . إن التصلب الطليعى الذى كان شمرراً في الأدب ولا مفر منه تاريخياً ، لم يتجسع التسلاب الصارخ بالشعاصر إلا لتأنيته . على العكس من ذلك ، كان الدافع الحديث ، في كل أدب مهم ، يصحبه استنزاف من الأنماط التقليدية للبرالية القرن التاسع عشر ، ومقت لمعطيات الحياة المعاصرة المتأقولة (بامتداد جويس ، مرة أخرى) ولقد كان في غطرسة العقل والضيق بالجدسا يصل بين بيتس ومالرو ، وبين اليوت وبريخت على نحو يتسرب معه احتقار ثقافة المدينة واحتقار رجل الشارع الحسى L. Thomas moreen

في العديد من المصادر والروايات الحديثة . ولا سبيل إلى حاسبة الأدب الحديث الذى أدرك ، على نحو له ، اهباء الليبرالية التقليدية ، واحتلارها إلى شبكية تتجامل طائفة الجلال الإنسان وساجته إلى البقاء . ولكن هذا الإدراك للنفس الليبرالى - خصوصاً في أوروبا ، حيث لم تكن الديمقراطية مقدمة منطقية علمة للحياة السياسية ، على نحو ما كانت عليه في الولايات المتحدة - قاد إلى مفاسرات سلطوية متكررة : سلطوية بيتس لتجبره بألوعها منها عن الفلاح الألبى ، والجرلة المتضمة للارو وبرواه عن الثورى البطولى . ومن الصعب أن نغضى حكما على العوالم الأدبية ولكن يجبر أن يتحول أمثال ملين الكاتين إلى السياسة اليومية ، ليربطوا أنفسهم بحركات فرد سياسي ، فإهم يبدلون في التحلل من الموقف الطليعى . ولتذكر أنه حتى أولئك الذين أنشأوا بالحاجة إلى والاتفاقية قد أدركوا أنه كان من الأفضل ، للأدب والمجتمع لحولل أسئلة الحداثة أحراراً ، بمجزل من السياسة اليومية . لقد ظل جويس ، أعظمهم وأكثرهم إنسانية ، نقياً في إخلاصه لنوع من الرغبة الأدبية . كما ظل بيكت ، أكثرهم موهبة وولاء لحواربه نقياً في هذا الإخلاص إلى اليوم .

٢ - تفاقم مشكلة العقيدة إلى درجة إطرأسها :

عندما توجد مجموعة من وجهات النظر المتنافسة من العالم ، يصارع كل منها الآخر صراعاً جليدياً ، يشلو الأمر صعباً كل الصعوبة ، في أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية المحركة ، إلى مايتناقضها عند القراريه . عندئذ ، تنكسر العلاقة بين فرضيات الطرفين ، الكاتب والقراريه ، لتصبح هذه العلاقة موضوعاً للبحث والجدد ، والصراع . هكذا تقرأ نصيدة بللى الأجيال القادمة للكاتب الشيوعي الألمان برتولت بريخت تلك التى تنطوى على استنفاد حرية أوروبا التى تامل غاضب حقبة ما بين الحربين : «نحن نغير بلادنا أكثر ما نغير أصدقائنا . ولكن القصيدة تتوجه ، تلقائياً ، إلى تبرير شخصي يدمج به بريخت ديكتاتورية ستالين . كيف نستجيب إلى ذلك ؟ قد نقول إن النظرية غير ملائمة ، كما يقول حديد من النقاد ، لكن هذا القول بغضى بنا إلى وضع مستحيل مؤده أنه لا حاجة بنا إلى أن نضع في احتيلارنا الفكر أو الفكرة المسطرة على القصيدة أثناء الحكم على قيمتها . ولقد نقول إن النظرية كريمة تدمر مستحاً بالقصيدة ، كما قد يقول بعض النقاد ، ولكن ذلك بغضى بنا إلى وضع مستحيل آخر ، مؤده أننا لنكدم على العمل الألبى باقتلانا أو اختلافا مع إيديولوجيا المؤلف .

ولقد ظهرت هذه المشكلة على نحو حاد في المراحل الأولى من الحقبة الحديثة، وتجلت في نقد البوت وريشاردز، ولكن ظهر دافع جديد لإزاحة المشكلة كلها، بعد ذلك، ومن ثم النظر إلى الأدب بوصفه كيانات غير تاريخية، أداة مجردة، أو بنية تتجاوز الرأي والعقيدة. ولا يظهر المثل من هذه القضية أو تلك فحسب، بل من تكررة العقيدة كلها، على نحو استندت معه الحداثة نفسها بنفسها، خلال أوج تألقها. ولكن هذا موضوع معقد، يحتاج إلى بحث متصل، لا أستطيع أن أطرح منه - هنا - سوى تلك الملاحظة، لأغضى دمعاً.

٣ - توجه أساسي في الأدب الحديث صوب الاكتفاء الذاتي للعمل الأدبي :

الشعر الرمزي مثال حاسم على هذا التوجه، فالرمزية تتحرك في المجال، فن ينفصل عن الحياة المعاصرة والتجربة، هدف ربما يتألى على التحقق، ولكنه ينطوي على قيمة بوصفه حداً للمجاهدة والسعي. إن الرمزيين لم يلاحظ مارسيل راموند - «بشاركون الرومانسيين التمويل على لحظة الظهور epiphany» لحظة الكشف المكثف، ولكن يختلف الرمزيون عن أقرانهم في نظريتهم إلى هذه اللحظة، من حيث طبيعتها وعلاتها بالنفن. لقد كانت الحياة الروحية لوردمزوث، مثلاً تقوم على لحظات من التكشف المكثف، بعضها شعر، بالقدر الذي يصلها بالتجربة الكلية لزمن الحياة المنتظم، أما الشاعر الرمزي، المتخوض الأمل للحداثة، فلا سبيل إلى سؤاله عن وصف مثل هذه التجربة، ذلك لأن لحظة التكشف لا تقع لهذا الشاعر إلا خلال لفظ القضية نفسها، وابتهاجها شكلاً متعباً. ولا سبيل إلى سؤال هذا الشاعر عن نقل هذه اللحظة إلى تجربة الحياة العادية، لأنها لحظة زائدة، عابرة لا تنح إلا في موضوع، أو - ربما بشكل أكثر أهمية - في لحظة القضية. إن الشاعر لا يتقل بل ينمى في الكشف. ولذلك يميل الشاعر الرمزي إلى أن يبدو مجوسياً، يخلق حقيقة الخاصة، ليصل بالشعر إلى ما أسمه بولدير «السحر الإيجابي».

إن المارميه، أساذ الرمزية، وديفو، أساذ مشاكلة الواقع، ينفذ كلاماً على طر في تقيض في النطق الجمالي، ومع ذلك ينطوي كلاماً على الرية في إبطال فرضيات الفن التقليدي. ولا يعلق كلاماً فكرة العمل الأدبي بوصفه شيئاً متميزاً عن العالم الخارجي ويمول عليه رغم ذلك. أما ديفو فيريد أن يطوي شتله للعالم، إلى الدرجة التي يشر منها القارئ، أن تصه مول فلا ندرو، وأقما. أما مارميه فيريد أن يظهر كشفه للعارض، كي تصح لحظة الاتحاد بقصيدته هي العالم. ولذلك كان كلاماً عدواً لأسطو.

ولكن تنطلق الرمزية إلى آفاق حدودها النظرية، لمجاهد في إزالة للتأنيق التقليدي بين العالم وقبيله. إنما لا تطبق الصلة بين الفن وشواحب التجربة، ولا تطبيق التبادل المسلم به بين الذات وفعل التشكيل. إنما تقرب في تدمير برنامج التشكيل ذاته، سواء كان عاكسة موضوعية أو تعبيراً ذاتياً. وفي تباينها مع الواقعية والتجريبية، تلخص الرمزية لأبعاد الخارجي وتنشويه المين ولا تجعل من القضية

كيانا مكتفياً بذاته فحسب بل شيئاً أشبه بالكيمياء القديمة، أو السحر. ليس مجرد السحر، بل الكيان الذي قد يتألى على الاختراق أو التخاذ وكان الشعر، عندما يتحرر من عبث المادة والزمن، يمكن أن يستعيد هالة الغامض. وتأمّل الرمزية، أخيراً برغبة لا تقاومها رغبة أخرى، في أن يتوقف الرمز عن كونه رمزاً، ليصبح فعلاً أو موضوعاً مكتفياً بذاته، لا يحتاج إلى أي إشارة إلى معاده. وكما تنطرف أشكال أخرى من الحداثة تنمرد الرمزية على حرف الجبر «وه» في تلك الجمل التي تبدأ بصيغة: «الفن ...» حالة باطراح عبه الحق، وانتساب الفكرة، اسلة في قربان مقدس دون ديانة لتحول نفسها إلى سحر خالص سحر هو عقيدة بلا حساب، في أنقى أشكاله.

ويكتب مارسيل راموند عن الرؤيا الرمزية، في كتابه اللامع «من بولدير إلى السريالية» : نألتل :

هذا الحال من السعادة، وكامل ومكتمل، لا يوصف، لأنه سريع الزوال. ولكن عندما يذهب هذا الحال يتلف الكائن وأهيا كل الوحي بحدوده وقلات حياته. ولن يبدأ الكائن حتى يدلف أبواب الفردوس، مرة ثانية، أو يتنفس من الأثرقات لو استعصت الأبواب. . وتنفس الروح في مراحلها، ولكنها نحن إلى أن تعيد خلق سعادتها الصائفة بواسطة الكنسة. ولا تصبح وظيفة الصور - التي تستحار عناصرها من رصاء الإحساس - مجرد وصف للموضوعات الخارجية، بل أن تدم تنشوة هذا الحال، أو تبعته مرة أخرى. ويقول نوسبايس : إن الذات ليست هي التي تدرك الموضوعات، في هذا الحال، بل تدرك الموضوعات نفسها في الذات. . ولا تصح الكلمات علامات، بل تغدو جانباً من الموضوعات نفسها، جانباً من الحقائق الروحية التي تنبشها.

ولو كان الشاعر إلها من نوع ما، في مثل هذا الحال، أو إلها بديلاً، فلا سبيل أمامه إلى الراحة في اليوم السابع، بعد ستة أيام من الخلق. إن ما خلقه يقتض إلى «رداء إحساس» وعليه أن يبدأ ثانية مكابدا مادة قهرته الكلية، دون أمل يرجى مدفوعاً إلى إعادة تنظيم العالم الذي أمل في تجاوزه والتأسيس عليه - خلال قوة الكلمة.

والمثال الحاسم على ذلك كله هو رامبو، ذلك الذي هجر مفهوم اللغة بوصفها طريقة لتوصيل الفكر العقلاني، ليعود إلى أكثر خصائص اللغة بدائية، أي اللغة بوصفها أدلة لإثارة الانفعال، أداة سحرية تفرغية وتوحيذية. ولذلك امتدح رامبو بولدير لأنه وافق هواء، فقال : «إن معانيه التي لا يرى وسعاً ما لا ينسج أمر يختلف كل الاختلاف عن إعادة جمع روح الأشياء الميتة».

لقد أردت بالرمزية، باختصار :

(١) أن تلحق عمالاً ذاتي الهدف للتجربة في شعرها، بأنى إشارة إلى ما يقع خارج التجربة نفسها. وفلك لتخفيف أثر التلاحم الشكل خلال ظهور الانطباع.

(ب) وأن مهجر الأبنية المطلقة لتخلق إشراق الحس ، بوصفه بدلا عن الأوصاف الشكلية الجاهزة .

(ج) وأن تعتمد الاعتماد كله على تداعيات الصور ، أحيانا على الصور الحركية والمتناثرة .

(د) وبذلك ، نجعل الرزمة من فعل كتابة القصيدة الموضوع السائد للقصيدة نفسها .

٤ - أطراح فكرة النسق الجمالي أو تعديلها جذريا :

عندما ندن الأدب الحديث لفشل في الخضوع إلى المعايير التقليدية للوحدة ، والنسق والتلاحم ، فإننا نخرج على الموضوع ، ونحاسب هذا الأدب بمعايير يرفضها أصلا ، أو يسمى وراء طرائق جديدة لتحيقها . وعندما يهاجم ناقد متميز مثل إيفور وترز وهم الشكل المحايي، رأى الأعمال الأدبية التي تتعامل مع هويل الحياة الحديثة فتأخذ شكل هذه الهويل وجوهرها (أحيانا) فإنه يهاجم الكتابة الحديثة ، بالمثل ، لأنها تنطوي على هذا «الوهم» . إن هذه الكتابة يفترض أن الأحساس بالواقعي قد استهلكته الواقعية التقليدية ، ولم يعد أمام كتابها سوى ضرورة التشويه وعندئذ يمكن تطوير قانون مؤداه : أن الأدب الحديث يجل المييار الجديد لتعبيرية جمالية (أسطيقية) محل المعايير التقليدية للوحدة أو ربما - على نحو أكثر دقة - يقلل من قيمة الوحدة الأسطيقية في سبيل تعبيرية مثلمة متجزئة .

إن توقع الوحدة الشكلية يتضمن هدوءاً فلياً وانفعالياً ، وفلسفياً بالطمح . ذلك لأن هذا التوقع يفترض أن الفنان يعلو مادته ، مسطراً عليها ، وأما بهاية وشبكة الحنوت ، كما لو كان هذا الفنان قد أجاب عن أسئلته ، أو أن أسئلته التي يطرحها أسئلة ممكنة الإجابة . وليس لدى الكاتب الحديث شيء من هذا القليل ، أو - على الأقل - لا يأخذ الكاتب الحديث هذه الفرضية مأخذ التسليم . إنه كاتب إشكالي ، يطرح مضطرب لا يستطيع - بل ما أسرع ما لا يرغب في - حلها . وهو يقدم ممرته مع هذه المضطربات بوصفها مادة شهادته وأما كانت الوحدة التي يتخلعها عمله ، فلها تتبع من الإيقاع الانفعالي والانفداع وراء اكتمال هذه الممركة ، دون إجابة ، أو حتى نهاية ، فلقد أصبحنا تنسريب في الإجابات والنهايات بعد كالفكا .

وكما لاحظ جرامرام هو ، على نحو لملمح ، وهو يتحدث عن والأرض الخراب، لإليوت :

لقد أصبحنا قاتنين بمسرى من التلاحم ، لم تكن نراه كاليا في أي قصيدة سابقة . إن وحدة الأثر الانفعالي تصرف الانتباه عن التطلع المطلق وعن التباين البلاغي الغريب . إنها قصيدة من الإبط ، والجفاف ، والحوف ، وهاد الحياة - كانت هذه علامات يظلمها كل إنسان ولقد تجاوزت هذه العلامات مع صور الحياة الحديثة التي أثارت النقاد عن وصفوا القصيدة بأنها تعبير من «إبط جبل» ، وذلك ما دفعه المؤلف رفضاً حاسماً ،

بعد ذلك سنوات . ولكن هذه العلامات كانت مميزة بطرائقها الخاصة بلا شك عن الحس الوحيد الذي يرتبط بوحدة الغرض في القصيدة .

٥ - تتوقف الطبيعة عن أن تكون

موضوعاً للأدب ومهاداً له :

تحولت الطبيعة - على نحو جزئي ، مع ورودزورت - من مهاد عضوي إلى فكرة تشدعي أو تلتكر ، وضعت في التحول حتى ترفقت من أن تكون طبيعة طبيعية . إننا نلاحظ هير ليبي ، أو غابات المسبي ، أو النهر الكبير بصفه أو ريف أبروزي ، ولكننا نلاحظ هذه الأشياء بوصفها علامة حمران في الأغلب أو علامة حنين أحيانا ، إنها هناك ، ولكنها ليست يتنا الذي نسكت .

٦ - تصبح المخالفة - بكل ما تنطوي عليه من مفاجأة وإثارة ، وصدمة ، وتحلى الرعب - عنصراً موضوعياً (موتقة) سائداً :

استعير من ج . اس . فريزر مقابله اللاتنة بين شاعر تقليدي يقول :

الحب يتأدى الحب

الحب يجيب الحب

من طيات الأرض ، تشده موسيقى خفية

فوق الأراضي البازغة والمظلمة

يأتى الحب إلى الحب

يأتى إلى القلب بالجماعة والقدرة

فأرا من الجسم ،

من عذاب نار موحدة ،

من عرض البحر الفريق ،

من حطام سفينة الحوف والألم ،

من رعب الليل .

وشاعر حديث يقول :

أكره وأحب

تسألني كيف يكون ذلك ؟

لا أدري ، ولكني أعرف أنه يمزقني

والشاعر التقليدي هو روبرت برينجز الذي كان يمشي بعيداً في زمن يرجع إلى القرن العشرين ، أما الشاعر الحديث فهو توماس كاتولوس .

إن الكاتب الحديث يكسح وراء الإحساسات ، بالمعنى الجاد والحاد للكلمة . وهو لا يتفكر في الموضوع بوصفه شيئاً يستعيد أو

كونراد «قلب الظلمات»، حيث لا يتردد مارلو، الراوي والمنشئ، في أن يكشف فتنة بالقوة الوحشية لتور الغاية. إذ لم يكن ذلك التور - فيها يراه كيرتز، وفيها يراه مارلو نفسه، عبارة ليونيل تريبلنج - نيبلا جذابا، سحرا، بل كان... خبيثا، دنيئا، وطاغيا في جاذبيته المخفية التي تأسر من يراه. ويتطوى هذا النوع من البداية - وهو لا يفصل عن زحف enlil الانحدار - على رغبة قاهرة في تدمير وطأة القويوة الاجتماعية، والأخلاق الهشة الضجيرة للمكبت الحضاري. ولقد كتب الشاعر اليوناني كفافيس قصيدة لاقية، يتوقع فيها سكان مدينة حديثة غزو البرابرة، ولكن السكان يعانون خيبة أمل موحجة، في النهاية، فالبرابرة لم يأتوا رغم كل شيء. وكان عمل هؤلاء السكان أو يهودا إلى حياتهم التي ألفوها في الماضي، ومن ذا يستطيع احتمال ذلك؟! :

ماذا يعني هذا القلق المحايي

وهذه الحيرة ؟ (كيف أضحت وجوه الناس متجمعة ؟)

لماذا غلت الشوارع والميادين بهذه السرعة ؟

ولماذا يعود كل انسان إلى بيته

تائه الفكر ؟

ذلك لأن المساء قد أتى ولم يأت البرابرة

ووصل البعض من الحدود

يقول إنه ليس هناك برابرة

والآن، ماذا سيحدث لنا بدون البرابرة ؟

لقد كانوا نوعا من الخلاص.

٨ - يظهر إحساس جديد بالشخصية

والببناء ودور البطل في الرواية :

تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة على تجربة الطبيعة الإنسانية، تصبح الإشكالية موضوعا سائدا في الرواية الحديثة. وبشعر ما يتخلل الروائي من فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها، بوصفها شرطا يسبق تصوير أي حياة على الإطلاق. ولا نغدو المهمة الأولى قرينة التصوير بل افتراض وضع، يتمكن به الروائي من إضفاء مصداق المعاصرة على مادته.

ويكف الروائي عن النظر إلى الشخصية بوصفها كيانا ثابتا مركبا، يتطوى على مجموعة من الخصائص المتناهية، في مصفات السلوك وتقارير الأوضاع النفسية، كما كان الأمر في الماضي. ويلاحظ د. هـ. لورنس أنه فقد الاهتمام بخلق «الذات القديمة» الثابتة للشخصية ويريد أن يقدم «ذاتاً أخرى، يتألف منها الفرد على التصرف، إذ يمرّ بحالات متباعدة تحتاج إلى حس أعمق من كل ما استخدمته، لتكتشف الحالات المخفية لبعضها ثابت». ولم تكن هذه الملاحظة الشهيرة تقريرا عما فعله لورنس في دنياه عاشقته، أو دقوس قزح، بل كانت تعبيراً عن اهتمام شائع بين الروائيين

يسترجعه، بل بوصفه شيئا يفرغ ويوسمه وقليل ما يقول هذا الكاتب عن الحكمة، وإذا فعل فإنه لا يكتفٍ لها بوصفها شيئا يفرغ عنه في نتائج التقاليد، ولكن بوصفها شيئا يتزعمه خلال عمارته الغاذ إلى الذات، وعظميتها أحيانا. إن هذا الكاتب يظل محسوسا بالأصنام، أيا كانت هذه الأصنام: أصنام المدينة، أو النفس، أو الأسرار، أو أحياء الفقراء، أو أقصى درجات الإحساس الذي يجذب إلى الجنس والحمر والعقاقير، أو جماعات الأطفال الذين تجمع بهم أزقة المجتمع: البلهاء والمجرمين، أو القاصدين إلى قرارة الوحى. وليس سوى جويس، بين الكتاب الحديثين، من يتم الرحلة الكاملة خلال هذه الأصنام في الوقت الذي يظهر في شوارع المدينة المألوفة وحماها المتطورة. وذلك واحد من الأسباب التي جعلته أعظم كتاب الحداثة، فيها لرى، بل السبب الذي يشير إلى ما وراء محر الحداثة.

وتسقط القيم التقليدية للأقوال المأثورة، سواء بمعناها الأخلاقي العام أو بمعناها الأدبي الخاص. وفي الوقت نفسه، تظهر ضرورة التطبيق في كل شيء إلى أبعد مدى، لاكتشاف حدوده الداخلية والحارجية، بل أكثر من ذلك، تتفجر الحدود نفسها. ويظهر أشباه الأنبياء الذين يحثرون فكرة الحدود، ليسوا إلى ما هو أبعد وأبعد، تحركهم الرغبة الداعية في السفر، واضعين الاحتراف بأي حد لما يحسون إليه، سوى فكرة السفر نفسها.

٧ - تصبح البداية النهاية الأساسية للمكتبات الحديثة :

إن وفرة المخالفة تقضي إلى الانحدار، ولا معنى لذلك سوى سرعة الوصول إلى البداية. فذلك لأن البحث عن المعنى، في الحالات المتطرفة للكان، تكشف تعطلا إلى الأولى، وإلى ما لم يكن الإنسان يعنيه حتى في لحظات خلقة. لقد تحدثت عن احتضار الثقافة، والتصدد الماروم (الذي هو جانب مهم من الحداثة) على التشبيب، ولكن يقترب بهذا التمرد عودة إلى الخصائص الأولية للإنسان، والتفوق من مواهبه، وازدهار الذكاء، مما يتسرب في أعمال كتاب مختلفين مثل رامبو، وديستوفسكي وهارت كرين. ولأن الوحى الحديث مغموم دائما بمشكلة الما بعد، والسؤال عما يمكن أن يحدث، بعد هذه التحولات والفتوح في مجال الحساسية، فقد ظهرت البداية بوصفها إمكانية، تنطوي على أصل في رؤيا جديدة، أو قوة جديدة، تترافق العافية وتجدد الوحى، والانتماق من العقلانية الواهنة.

وقصة د. هـ. لورنس والمرأة التي انتقلت بمبادئ نص أساسي في هذا المجال، فهي خرافة فعلية، مؤثرة وسخيفة مما، عن المرأة يضاء لتتسب قبيلة متنبية، لتسلم ووعها المعاصر المهترء إلى إلها الشمس الطامع، كي «تتجزع التضحية وتحقق القوة».

ولكن هناك نوعا آخر من البداية، داخل محيط الحداثة، أكثر غموضا وتطرفا، لا يجلبنا بأمل العافية، بل الدمار. وهو بداية تتخلل من الحضارة وأحيائها، لتستبدل بها تأسلية تعود إلى صفات الأسلاف الأول الذين أبعد عنهم الإنسان كل الابتعاد. والقصة الأساسية التي تميز عن هذا المعاصر (التيمة) هي رواية جوزيف

ومن الممكن أن أمضى قديما ، لأسرد مجموعة من خصال البطل الحديث ، ولكن ليس بوجه أن أية شخصية رواية لا بد أن تنطوي على هذه الخصال ، أو حتى على أغلبها :

- إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل . إنه يريد أن يترك أثراً على الحاضرة ، بعبارة مالرو . ولكن الدافع الأخلاقي الذي يقوده هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفء لهذا الفعل في الوقت نفسه ، فيخوض هذا البطل شكاً في قيمة الأثر الذي يتركه ، بل وغير واثق من أنه قد يجد مكانه الخاطئة لنفسه .

- ويعرف البطل الحدث أن البطولة تتطلب الجسارة، تقليديا، ولكنه يكتشف أن سألته تتطلب الشجاعة. الجسارة تشير إلى طراز الفعل، والشجاعة إلى طراز الكائن. وما دام الأمر صعبا على هذا البطل، فإن في المصاحبة بين طمطيلات الجسارة وبين تخليج البطل يتعلم أن استدعاء الشجاعة يعني تخليج عن الجسارة فيحصل به الإحساس بالعالم الذي يتوه به إلى الوضع الذي وصفه وليم جيمس، عندما قال: «البطولة هي حافة التهور دائما، ولا تظل حية إلا بالجرى، حيث كل لحظة هو وحده».

ه ويعرف هذا البطل أنه يمكن أن يمارس الفعل بكل طاقته ، عندما يمرتدة عقيدة ، لها معناها الكامن في المخطط الإنساني ، سواء بالقياس إليه أو بالقياس إلى اتباعه . ولكن كلما بذل هذا البطل نفسه للامع البطولة اقتنع بعبيية الوجود ، فالأمة لا تحاطبه ، وليس هناك أبناء يتحدى سم ، ولا نظريات تحدى من روحه .

- كان البطل الكلاسي يتحرك في عالم محتل، بالمعنى
والغاية. ولقد خلف الإيمان بالغاية مكانه للإيمان
بالقدم، في الحقبة البرجوازية الباكورة. ولذلك تمكن
البطل من البقاء، وإن كان ظل يرى طريقه عبر مرزقة
القدم. غالباً. ولكن مشكلة البطل صارت أصعب،
فذلك لأنه يعيش في عالم تحرك إلى ما بعد فكرة
القدم نفسها.

غالباً ما يبدأ البطل الحديث بتزجّع فغير العالم ، ولكنه بعد وقت يطرح السؤال الجادى : هل أستطيع تغيير نفسى ؟ ويتساءل على نحو قريب من تسؤل دميان ، فى رواية هرمان هسه : ولم أزد سوى أن أعيش مستجيباً لما تلقاه من ذائق الحقة . لماذا كان ذلك أمراً بالغ الصعوبة ؟ !

- إذا انتهى هذا البطل إلى أن العالم يتألم على التغيير ،

الحديث، من أمثال جويس وفوكر؛ ذلك لأن هؤلاء الروائيين لا يحاولون الشخصية بوصفها كياناً متلاحداً عديداً، يحكم البناء، بل بوصفها ميدان معركة نفسية، أو مجال حرية تأمل في الحقل، أو أفقاً للدقة الإدراك والإحساسات. ولكن هذا الاتجاه الذي يسمى إلى الآن الاتجاه النفسي، في تجريج تجارب مفتحة، في نوع من التقطيع الروائي، أنشأ بطريقة التقطيع في الرسم **Pointilism** يتقسط السبيل إلى اتجاه معارض (ربما كرد فعل متطرف له. ولكن يقل رد الفعل المتطرف نفسه تقريبا للمعاصرين التقليديين للشخصية الروائية) يتفصل فيه الشخصيات عن البكولوجيا، لتقتصر على إحداث

وما بلغت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التي تطوى عليها الرواية الحديثة في معالجة البطل . ولذلك أنحلي عن بهجتي السريعة (التلغراف) وأتوقف لتقديم بعض التفاصيل القليلة :

لقد فقد العالم الحديث إيمانه بالقدر الجمعي . ولذلك صار من الصعب على البطل الروائي الحديث التيقن من امتلاكه ، أو امتلاك أحد غيره ، نوع القوى التي يمكن أن تغير الوجود الانساني . ولم يعد للبشر ، بدورهم ، يشعرون بأنهم مقدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدسة أو حتى زمانية . ولذلك كانت الصعاب في هذا البطل أن يؤمن بنفسه ، بوصفه كائنًا مختارًا لا يتقرب الفعل ، لا سيما أن مقدس ، أو إرادة فنانة .

لقد كانت العلاقة بين الفرد والجماعة مشكلة أهل التأمل ، منذ بداية الحقبه البراجوازيه . وغالباً ما تظهر هذه المشكله ، في الروايه الحديثه ، بوصفها صداماً بين الكائن الواسع الذي يمسد طاقة الإنسان من ناحية ، والجمع الذي يتحرك في إطار غير شخصي ، صمداني ، أو تاحي لهذه الطاقه من ناحيه ثانيه . وأما العمل إلى انصياع ، على سبيل التغلب ، بوجود اتحاد بين القيمه والقوة ، بين الإحسان والخير والقدرة على تحقيقه ، في أنواع بعضها من البطوله القديمة أو التقليديه ، أما الألب الحديث فتتصلص فيه القوة مع القيمة انفصالاً جليداً ، كما يحدث ، في روايات صمغواي مثلاً ، بحيث يكون ثمن الشرف هو رفض العالم غالباً . وفي روايات البازو ، فإن ضروره العمل تطعمها ثقافة بعينه . أما في روايات ميلون ، فإن شرط الاستاينه هو الاستعداد للذل ، ولكن تسقط

ويجسد هذه المثالية د. هـ. لورنس الذي ليس روائيا عظيما فحسب، بل يطلعا أساسيا في الأدب الحديث. لقد قال: وما دمت أنا، وأنا، وأنا أنا فحسب، ولست سوى أنا، وما دمت وحيدا بالضرورة وإلى الأبد، فإن صادق المثالية تستلزم أن أعرف ذلك وأقبله وأحياه. يوصفه لم يعرفه... وتلك هي معرفة الذات التي تعطل د. هـ. لورنس. هذا الموقف القوي في كبريائه، المحتل في قوته ولكن هناك د. هـ. لورنس آخر، يقول: وإن ما يزعمني هو الإحباط المطلق لفرض الاجتماعية الأصلية... أحسب أن الغريزة الاجتماعية أعظم من الغريزة الجنسية، والقمع الاجتماعي أكثر تدميرا... أنا ضيق من قريبي، وأنفريقي من البشر الآخرين... وتلك هو تطلعه لطل لورنس، للتخلف في

ضياح الدوافع الكامنة التي تعمل من أجل وجود تخطيط قافل ، تلك الدوافع التي لا نعرف أثرها إلا بعد انبهارها في وعينا .

ولقد كان ديتونوفسكي أول معهد بارلز للعلمية ، في الأدب الغربي . إذ لم يكن هناك شيء يؤمن به سوى الإحساسات ، تلك التي سرعان ما تستنزف نفسها بنفسها . أما الله فالوصول إلى مستحيل ، ولكن كل شيء مستحيل من غير وجوده . وديتونوفسكي ماركس البراعة ، ماركس الابتداء ، في إدراكه أوجه العلمية . إنه يراها ، أولاً ، بوصفها فرضي اجتماعية بلا حدود أوجه . ولذلك يتحول بيوتن فيرونوفسكي أخلاق تجربة الحداثة إلى إعجاب بالانتحار الجماعي ، في حرية تعطيله ، وسخرته من فكرة الغاية نفسها ، متلاحها بالكلمات المتعالية ، كي يفرغها من معناها ، بواسطة السخرية المحكسية . وسؤال ضابط جيش عجوز ، في «المسوسين» : «كيف أكون ضابطاً ، إذن ، إذا لم يكن الله موجوداً ؟» . وفي السخرية التي تعذب السؤال ، ينجلي للمرء أن ديتونوفسكي يشارك فيها يشبه الأزدراء والافتتان على السواء . وتظهر العلمية في ثوب من الأخلاق ، خلال شخصية كيريلوف وإيفان كرامازوف . الأول رجل النقاء والثاني رجل الجدية . ولكن غيبة كليهما لا تحفظهما على الإطلاق ، ذلك لأن الحواء يقيم ، مسترخياً ، في قلوب أصحاب النزاعة ، فيما يقول ديتونوفسكي . أما مستأفرو جين هذا «الأفنى المروضة» ، الفارق في اليأس الميتافيزيقي ، والمعلق في حبال «شيطان السخرية» ، فصل العلمية بوصفها تجربة ضياح ، كما يقرر نيتشه فيما بعد . وكما لاحظت جين أوستن أن الانحراف اليسير يقضي إلى كوارث أخلاقية في السلوك - يلح ديتونوفسكي على أن الإذعان المعتبر للسلم ، يمكن أن يقضي بالإنسان إلى الحواء ، مباشرة .

ويكتب فلوير ، رغم أنه لم يكن معنياً بالجانب التجريدي من المشكلة ، قائلاً : «الحياة عظيمة إلى درجة لا يمكن احتمالها إلا بتجنيتها . ولا يمكن لذلك أن يحدث إلا بالحياة في عالم الفن» . وفكرة الفن بوصفه ملاذاً من عواء الحياة فكرة متصلة في الحداثة . إنها فكرة راسخة عند نيتشه الذي لا يرى في موت الإله حياة جديدة ، أو فادحا ، بل مجرد حقيقة مطروحة . وما يسميه نيتشه بالعلمية هو عواء القيم الناتج من هذا الموت ، والإحساس بالمرزلة الذي يقبض هذا الحواء . ولكن نيتشه يقرن العلمية بالجزم بوجود الإله ، والجزم بعدم وجوده على السواء ، على أساس أن الجزم الأول يسلب العالم دلالة النهائية ، بينما يسلب الجزم الثاني كل شيء معناه :

إن دمار التضير الأخلاقي للعالم ... ينتهي إلى العلمية . وكل شيء بلا معنى ... منذ كوبرنيكوس والإنسان يتدفع من المركز إلى «x» ... ماذا تعني العلمية ؟ إنها تعني أن أصل القيم تنقرغ نفسها من

لقد يحاول أن يخلق عالماً سحرياً من صنعه ، كما في روايات هيجينواي ، تعيش فيه قلة قليلة تسمى ، تحكمها شفرة ذاتية صارمة ، تتمسك بها هذه القلة القليلة من الصراع ، والتجسد ، والهزيمة الجليلة .

- ولكن بظل البطل الحديث مؤمناً بالبحث في الغالب ، وأحياناً بالكأس المقدسة ، بيد أنه يخف عن الالتصاق بجودى البحث خلال الفعل العام ، وبالفقر نفسه لا يعرف أين يمكن أن يجد الكأس المقدسة وإذا حدث وكان هذا البطل أمريكياً ، اسمه جاك جاتسبي ، فقد يبحث عن هذه الكأس على شواطئ لونغ آيلند . ومع ذلك فهناك مايرر الاعتقاد بنشاط هذه المحاولة .

- يتحول البطل الحديث عن الفعل البطولي إلى بطولة الوحي ، وهي بطولة لا تتاح إلا في الحرية . إنه بطل باتن غاربا ويظل حليماً . ويلتصق ، في وعيه ، الشياطين الأخلاقية التي قبل إن البطل التقليدي قد وجدها خلال الفعل . ولكن البطل الحديث يتعلم «أن الإنسان يشبه معاناته» ، كما قال كيو جيوزو ، في رواية سالرو - وقدرة الانسداد .

- ويكتشف البطل الحديث أنه لا يمكن أن يكون بطلاً ، ولكنه يستطيع أن يستخلص شيئاً من البطولة ، خلال استمداه لأوجه نتائج هذا الاكتشاف .

٩ - وأخيراً ، تصبح العلمية حاجساً أساسياً ، شيطانياً كامناً ، في قلب الأدب الحديث :

تظل الحداثة مفتوحة لا تتخلف على نفسها ، قط ، في تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددتها ، وفوضائها الرائمة ، والتزاماتها «ماليات التجسد (اللامالي)» وأزمتها وتقاليدها الجديدة - تلك المفارقة التي تتطوى على حدودها ليس له حدود . وكما تتجلب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تتجلب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية . ولكن إذا كان هناك مجلس ملع يسيطر على الحداثة الأدبية فهو أن الكاتب لا ينبغي أن يكتب شيخ العلمية داخله ، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتنمر به .

والعلمية ليست مصطلحاً واسع المدى في إشارته فحسب ، ولكنها مصطلح مشعور بانفعال تاريخي . إنها تشير - على الأقل - إلى مايلي :

- نظرية بعينها ، موضوعية في تبرعها ، تنمرد شامل ضد السلطة التقليدية ، ظهرت في روسيا ، في منتصف القرن التاسع عشر .

- تقبل التسليم الذي يؤكد الوحي بضياح الإيمان بالتواهي المتعالية والقيم العلمية على السواء ، بوصفها دليل السلوك الأخلاقي . ويعترون بهذا التسليم مشعور بغياب المعنى من الوجود الإنساني .

القيمة . يضح الهدف وتضيق الإجابة عن سؤالنا
ولماذا ؟

وبعض ذلك كله أن العلمية تظهر ، أساسا ، لتدل على غياب
العلة بمصادر الحياة ، ولذلك تقتصر بأقاة السأم في التجربة
والأدب ، دائما ، وإن تميزت عنها تحليليا .

وعندما أدرك ستيفنسون ذلك كله حاول أن يخفف الملحد
داخله ، وداخل معاصريه ، فقال إنا مجرد أن نكر الله يصبح كل
شيء - كل شيء رهيب - ممكنا . ولكن نيتشه يقدم إجابة متلفعة ،
فيعلن أنه مجرد أن يكف الإنسان عن الإيمان بالله أو الأبدية ،
ويصبح مسؤولا عن كل شيء حق ، عن كل شيء يولد من الألم
ليمان الحياة . ولذلك تصبح مواجهة الحواء المصدى ، عند
نيتشه ، مقدمة أساسية للعالمية الإنسانية ، على نحو ما أصبحت عليه
عند الوجوديين ، فيما بعد .

ولقد أخذ هذا المنصر (النيتشة) سبيله الذي انسرب في أدب
الحداثة كله ، بقدر لآنت من طاعة الإبداع وتنوعه . ولذلك يكف
الإيمان والقي متوازيين ، إلى البداية ، على حالة علامة الاستفهام ،
في كتابات كافكا ، دون أن تكون هناك إجابة أو نهاية ، ودون أن
تعرف - على سبيل اللذين هل تحققت العدالة في المحاكمة أو
لكتشت في الغلظة ، فاللاك الذي صارعه كافكا دون هوانة ،
بطولة ، هو ملاك الصدم . أما مارسيل يروست فيصوغ حالما
جتماعيا سميكاً ، بطريقة رائعة ، غنيا في نسجه ، لكنه مجرد
ظل ، مجرد ربيع تسرب . والأمل الوحيد الذي قد نصل إليه ،
أحيانا ، في هذا العالم ، هو الأمل في قوة الفن ، ذلك الحاييز الرقيق
بين البشر والموارد الذي لا يصل والحكم الحقيقي الأخير .

ولقد رأى توماس مان قوة الفن هذه بوصفها فطرت العلمية
التي تنقل بدائله من رواية إلى أخرى ، فكان نذيرا بالمرض في
«موت في البندقية» ، وخالف مدمرا في «دكتور فاوست» ، ذلك الذي
يحطم كل شيء خلال التهكم والسخرية . أما بريخت فينظر شلدا
إلى بني مدينة المدمر المألوفة ، يتفأ عندما تقترب ملتصقة به ، لكنه
يحتفظها ليزوجها فكرة سلطوية ، فتكون النتيجة هي استعادة حبه
للعلم للمعاصر . ولكن ليس سوى جويس من انهمك في أصمق
الكشف الحديثة للعلمية ، ذلك لأنه رافعا في كل مكان : في مكتب
الصمعية ، وفي الكنيسة ، في الشارع والسرير ، خلال المناسبي
والمألوف . وعندما يعرض جويس شخصياته لكل أشكال النشاز
naused واحتقار الذات ، ويصل ستيغن ميدالوس إلى صرخته
المؤدية - لا شيء - Narung - في المنعور ، يظهر جويس للعيان
وناكيدا متوليا ، لا يلوته شيء ، لحلة تسرب في كل حركة من

كتاباته ، كما يلاحظ ولهم تدوى . أما أولئك الذين يطمون خطي
هؤلاء الأساتذة فإنيهم يترخون في معركة الموت ، مع الغريوت الذي
لا شكل له ، فيستهل بعضهم هدنة فرحة معه ، من بين تقاليع
المسقط ، ولكن قوة المثال تنقل عظيمة تسرب في مهادة المشول .
وإذا كان كاتب مثل نورمان ميلر لا يختار المصارعة الكاملة ،
بالجسد كله ، مع اللاك الذي واجهه كافكا ، فهناك لحظات يكون
فيها ميلر مستعدا للروح من مصارعة اليد .

إن العلمية تكمن في مركز كل ما نمته بالأدب الحديث ، سواء
بوصفها موضوعا أو علامة ، ذلك لأن الربح الذي يتباب العقل
الحديث هو ربح اللامعي والموت الأبدى . وإن يؤرقنا موت الآلهة
إننا لم يكن علينا أن نموت إلى جانبها في اكتشاف مومها . ولذلك
تناضل الحساسية الحديثة ، على نحو بطولي ، متلفعة على مجده
أبدى ، كما لو كانت لا تكف عن السعي وراء طرائق تؤمن بها
نهايتها .

ولكننا لن نموت بطولته أو هدوه ، في صراع أو انتصار . إنها
سوف تمشي وراء العصر ، خلال التجسد الفيج والمحاكاة الهازلة .
لقد ترهل الثلب الأضيف ، وصار يخص بالإستحسان يتلفع
عليه ، من عالم كان قد رفضه ، ولم يعد هذا الشاب يتنسم نسيم
التي التي . وليست حنة الحداثة في عداة هؤلاء الذين جاموا من
قبل ، بل في عداة هؤلاء الذين جاموا من بعد ، فكانت رعايتهم
استيما للحداثة وانتهائها لها .

تري كيف تصل الحركات الثقافية العظيمة إلى نهايتها ؟ إنها
مشكلة لم يتأملها مؤرخو أدبنا بالقدر الكافي ، ربما لأن البداية أكثر
جاءة وروفا ، أو لأن المشكلة تبدو صعبة الآن على نحو خاص ، فلا
توجد في تاريخ الغرب ، فيما أرى ، حلية ثقافية تشبه تلك التي
نسميها الحلية الحديثة . ولكن علامات التشجب قد بدأت في الظهور
على أي حال . ولم يبق أحد سوى يكييت يذكرونا ، وحيدا ، بما
كانت عليه الحداثة ذات يوم . وفي الوقت نفسه ، ابتدل ديكيور
الأسس وسلب ، وصارت ضوضاء الضمرد تال التمجيد في سمر
أجوف ، ولا يحظى القليل الذي بقي من الحداثة إلا بالإنكار ،
بوصفه كبرياء المعارضة .

تري كيف يمكن لموت لا يثير الحسد أن يتحقق لأولئك الذين لم
يصلهم ميرر للحياة ، ومع ذلك فهم أعجز من أن يموتوا ؟ إن
الحداثة لن تصل إلى نهاية ، فسوف تستبد الحلب أعاز يبع حريا .
ولكن النتيجة التي نتظرها أكثر إيلا ما وأقل جلالا ، من كل
ما حدث في الحركات الثقافية السابقة . ذلك لأن الانتشار والإعلان
والإثارة تربص بالحداثة ، لتصلها إلى نوع من التقليد المزل
اللفظ . وليس هناك معير أسوأ من الموت كهذا المعير .

ترجمة : جابر عصفور



الشعر

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| عبد الوهاب البيّان | ○ نار الشعر |
| محمد إبراهيم أبو سنة | ○ طائر يمترق |
| عبد العزيز المقالح | ○ مرثية عصية لمالك بن الربيع |
| محمد يوسف | ○ من قصائد الحصار |
| أحمد سويلم | ○ مكابدات الأسر |
| أحمد محمد إبراهيم | ○ هارب في ركاب أمل |
| عبد المنعم الأنصاري | ○ الكلمة |
| فولاذ عبد الله الأنور | ○ وسام الجريمة |
| علاء عبد الرحمن | ○ الخنساء لم تخلع ثوب الحداد |
| عبد العزيز | ○ قدّاس الحب |

نار الشعر

عبد الوهاب البياتي

(١)

قالت : «سُموتُ غداً مسموماً في المنفى
أو مذبحاً في سكين صديقي أو غدير سلطان»
قال غنثُ بابل : «أنت الآن
ماسور ، باسم الشعراء المحصيان»
لكي كنتُ أموتُ غريقاً
في النور القادم من أبعد نجم ، محترقاً
في نار الشعر الزرقاء
أشحن أسلحتي وأدأب في موق القيثارة

(٢)

كان يموتُ ببطءٍ ويناضل ضد الحلم المأجور
كان شهيد النور
كان يقاتل في يافا/ البصرة/ بيروت
وعلى بوابة «كرمستان» وشط العرب المسحور يموت

(٣)

كان يشاهد أشباه رجال وغانيث وراء مكاتيبهم يزنون
كان الوطن العربي القابع تحت الأنقاض يشاهدهم في عين المأخوذ
يُحصون القتل من خلف مكاتيبهم يزنون
بعميون لصوص الديجور

(٤)

كان الشعب العربي يشاهد من تحت الأنقاض نهاية عصر شهود الزور

(٥)

كان شهيداً الوطني ، الصاعد من قاع الإبداع غريقاً في النور

مدريد : عبد الوهاب البياتي



طائر يحترق

محمد إبراهيم أبوسنة



من القرحة الغامرة
كان يأتي لناقذي
طائر من ضمير الحقول
كان يشكو التوحد مثل
ولكنه كان يحمل للقلب بعض العزاء
كان يشكو التغرب مثل
ولكنه كان يملك هذا الفضاء
وكان يبيع بأخيار هذا الشجر
وماذا لدى النهر من أمنيات
كان يوحي لقلبي بأن الظلام
ليس إلا رمادا

كان يرسل لي عبر نافذة القبو
بعض النهار
وبعض الربيع المطرّز بالزهر
والإخضرار
وكان يردد عبر الأشعة بعض الغناء الحزين
فتصحو ظلال السنين
لتلتف حول فؤادي
وتوقف فيه الحنين
إلى سفر في البحار
إلى موعد في ضياء القمر
إلى وجهه من علمتي البكاء

تناثر في جنبات الفضاء
باحثاً عن ضياء
كان يوحى بأن الشتاء
خائف من ظهور الربيع
كنت دوماً هناك
في انتظار الرقيق الذي
ينمو فوق الرياح
معلناً عن مجيء الطيور
عن فصول الزمان الجديدة
عن ظهور النصوص السعيدة
في الربيع الذي قد يلوح
أين طيرى المغنى ؟

متذحط شحوب المساء
فوق هذى النوافذ = هذا الحديد
فوق هذى القلوب = وهذا الجليد
لم يعد طائر في للظهور
لم يلح طائر في الأفق
الملى غارق في الغسق
والقواد القلق
في انتظار الرقيق
في انتظار الألق
والربيع البعيد
طائر يخترق
في مدى من جليد
طائر يخترق

القاهرة : محمد إبراهيم أبو سنة



مرثية عصرية لمالك بن الرّيب

عبد العزيز المقالح

الصوت :

قضى الرب أن نتعذب بالشعر
أن نتقلب في جمره
وغوث لنحيا
قضى الرب أن لا نموت
وأن نسكن الكلمات
وتسكننا الكلمات
تظللنا كلما احترق الماء
وانطفأت في الليالي نجوم الظهيرة
نشأتها كلما هجرتنا الدموع
وغامت على الأفق الأسطى .

الصدى :

يا من يدلني على طريق الرجل الإنسان
الرجل المطر
هذا طريق الرجل الأفعى
الرجل الحجر
يا من يدل خطوط على طريق الوطن - القمر
الوطن - الشجر .

الصوت :

أخرجوه - أخرجوني - من القبر ،
قال الفرات -
لعل أراه ، يرافى
وأقرأ ، في وجهه آخر الكلمات
ويقرأ آخر حزن عليه :
إنه النهر أما أنا فحروف من الماء
أظما إن هجرتني القصائد
تقرؤن في النهار الرياح
ويقرؤن في المساء البكاء .

الصدى :

أعرف أن البحر والصحراء
من زمن أعداء .
أعرف أن النهر عارياً والماء
ينسل عينيه من البكاء
وأن حرفاً لا يتادم «الأغوات»
لا ينام في جناح الحاديات
يموت في المنفى
يكي كما تكي المياه في مواعد الشتاء .

يا من يدلى

يا من يدلى ؟

الصوت :

منذ متى ودمى ينتقل بين العصور

يفتش عن فارس ضائع في عيون العراق

وعن فرس تنذكر (وادي القرى)

تتلمس في الرمل سيفاً

وفي الماء قنراً

ومنذ متى وطريق خراسان لا يترجل عن حقه

والخيول تحلق في الأوجه الباكيات ؟

أخاف ساء الشتاء

وأكره أن تبرد الكلمات

ويزداد صوت الحروف انطفاءً ،

وصمتاً

ويكبر صوت الرماد - العطش .

الصدى :

خلني الى بغداد

إنّ دمي يطوف في المسالك الخضراء

يموت في رائحة الفرات - الأم

يعشق العشب على ضفافه

ويعشق المرايا

يضحك للظلال

يبكي للمقاهي

حين يرحل النهر ويسقط الحماّم

الصوت :

قليلاً من الصمت

هذي الجنائز قادمة

والزغاريد تلعو

ومقبرة تخلع الريح عن صدرها

وتقول : ادفنوه هناك بأفق البراءة

لا تطرحوه على الأرض ،

لا تطرحوه . .

الفصائد تأخذ شكل الجنائز

تأخذ شكل الرصاص

شكل المصابيح

شكل الحرائق

والموت يأخذ شكل البلاد .

الصدى :

ياشعر - غابة من الرصاص - صار وجه الأرض

صار وجه العشق

أول الحلم انتهى

وأخر الحلم انتهى

ياي السؤال يا ساحتنا

يرجع ساحتنا

يا أيها الصمت ارتعش

وحاول الخروج من مدينة الطحالب .

الصوت :

اخرجني من دمائي

لعل نخيل الفرات ،

وأسمائك دجلة تذكرني

أنا من طينها العربي

ومن مائها العربي خرجت إلى الشمس

أمسكت مروحة من حقول الشام ،

وسافرت أحسبها راية

يا لحزن العراق

وحزن الشام

المراوح تكثر في الشاطئين

وتدخل كل العصور

وعيناها ما احتضنت راية واحدة .

الصدى :

جارحة كالصمت هذه اللغات

لا تستقيم لا تقول شيئاً صادقا

تنبت في فمي ،

تنبت في أفوايكم كظل «القات»

كل الرؤى غامضة كقبر «نابليون»

كان الليل واقفاً

وكان صوت النهر باهتا ومبلولا
وهو يصيح : مات : مات .

الصوت :

اليسار .. اليمين
اليمين .. اليسار .
وكلب الحراسة منطلق بالوصيد
وفي شفتي صخرة تتمزق رعبا
ولا زاد في ...
المدينة تهب بي : أن تعال
النقوش من الكهف تهب بي : أن تعال
وهو وادي القرى عامر بالخواف
أشجاره خشب ينهيا للذبح
صحراؤه تتوغل في الخوف
تخرج من كتف الحقد ،
مصبوغة بنقاء الحديد

الصدى :

أراه خلف الكلمات متعباً
أراه قلعة منسية مهجورة القبور
أقرأ في إغماض جفنيه براءة النسور
بقداد في عينيه والمآذن العتيقة .
الشك والحقيقة
ووجه غرناطة في شحوبه
بطارد الجدور .

الصوت

فيمصك هذا الذي ترتديه القصائد
هل أتلفت الرصاصات
هل مزقت خدّه
والزرائر هل قدقدت وعيها
وتهمش عنق القصيدة ؟
ما أبعد البحر عن نخلة غربتها عصور من اليأس
أزمة تنساقط موتا ورعبا

ولا ترتدى غير ريشة حزائها
وقهيصاً من الدمع
لا ترتدى غير خوف الطريق .

الصدى :

حين يحى الليل عارياً
ينشر نفسه فوق شوارع المدينة
يملا وجه الريح .
ترتعش القناديل على نوافذ المقهى
وتجهش القصيدة الحزينة
يمارس الحزن طقوسه
يخرج من جثته الآن
ويولد الذبيح

الصوت :

أبها الشاعر العربي ،
المسافر في خطوات القصيدة
بين خراسان في الشرق
ما بين «تطوان» في الغرب
إن الذئب تجوس خلال الديار
وصوت القصيدة لا يؤنس الخائفين
فلا تترجل عن النمش
لا شيء أئمن من أن تموت لتحيّا
ولا شيء .
لا شيء في صمت هذا الخراب .

الصدى :

ارتجف الشارع ساعة ونأم
ارتجف النهر ونأم
ارتجف الشجر ونأم
ارتجف المصلوب في صليبه وقام
أواه . كم نهرا وكم شعرا يموت كل عام
يسقط في الصحراء بين الصمت والكلام
يسقط بين القصر والخيّام .

من قصائد الحصار

محمد يوسف

١ - انفجار

حجرٌ في افتتاح الغناء

يسألني :

كيف يحتمن الحلم في شفتيك

ولا تنطق ؟

العشق موتٌ

(ولكنني كنتُ أنأى عن الحلم

بالموت في مدن الثروة)

حجرٌ كان عتقاً في اكتناز العواصم بلال

واللهو

و (الكركره)

حجرٌ في انفجار الغناء بجسمي

يفجّرني

جرةً وشظية

يسترد الذي ضاع مني :

غنائلي

وحزني الشفيف

وعشب الصهيل المشتت بين العواصم

وجه أبي

وابتسامة أمي على حافة الفجر

خاتم عشقي .

.. إذن

كان يغمضُ صوتي فصحيح العواصم

(في السوق)

كنتُ أكلم نفسي

أكرسُ نفسي

أفقه من وطأة الهذيان

وأكسرُ وجهي على ركبتي

وأسهل في الكرنفال

وأرجف في شهقات الأغاني .

٢ - حالة

هاهي الصحراء تمحاصرني

حين تخترق الجسد المتطاير

أو تداعى

فيتفجر الحلم بين يدي شظايا

تمزّ شعاعاً شعاعاً

من الصحراء تمرّ العواصم

تنصبّ خيمتها

(في ارتكاس الزمان)

وتشرب قهوتها

هل أقول وداعاً

لكل العواصم ؟

هل ألعن الرمل والحكمة القبلية

أم أشرب السم في الدميم القبل

وأرجف في محنة الهذيان التباعا ؟

هل الصحراء هي اللعنة الأبدية

أم أنها الأبدية

(تلك التي مُلئت من ضجيج العواصم ثرثرة ونزاعاً ؟)

ألف مثله

همزة قاتله

مدّة أفله

كسرة ذابله

ضمة قاحله

والصهيل الذي يشرئب

يدب على الرمل ،

يتزعزع السرمه انتزاعاً

يبوح له الرمل

لا تكتش

وانكش

فالغناء الضبابي عشب وقش

وارتكش

وانكش

فالبكاء جنون ومن

و... العواصم (نداءة) القهر ، والدمع والقمع

تعرضه في الزراد

وفي البرلمان اقتراعاً !

٣ - اعتراف

وها انتي أمسك العُمر كالجمي بين يدي

وأقضم تفاحة النقط

لا الماء يطفئ جرة قلبي

ولا النار تترك جسمي وثوي

وأنت قياسي

وأنت انهدامي

ويبقى وبين الوصول إليك انقسامي

وعرسي

وحزني الذي يترعب في خلايا دمي

ينكس تحت عظامي

فكيف أحرك شهوة عشقي

والتوت منذ انطفاء الطفولة

حتى انكفاء الغناء على شفتي

يرادوني في منامي

وحين أهم لأقطف ثوت الطفولة

ينفرط الحلم كالنوت

لا التوت أدركه في المنام

ولا الحلم يرفع راية عصيانه الترامي ..

الكويت : محمد يوسف



مكابدات الأسير

أحمد سويلم

يقول الشاعر الأسير : أبو فراس الحمداني :
[وقال أضحاني : الفرار أو الردي
فقلت : هما أمران أحلاهما .. من]

وأقول :

(بينى وبينك يا ديار الشوق خطبُ
بينى وبينك خطوة لا تستجيب ..)
إني هنا بين القيود مفتت الأكباد .. مشور الأنامل
فبأى وجه استعيد الوجهة ..
والوعد الذى أعلنت .. باطل ..
(بينى وبينك ألف باب موصد .. يأتى من الزمن العتيق
ويشيب فى الزمن الذى يأتى على زهر الطريق ..)
فبأى لون تصهل الصرخات فى جنبى
والجرح القديم .. بمصمى
- سوقى إلى ..
سوقى الذى حبسته عن شهوة الغرماء
فى الزمن العتيق ..
وتقاسمت بينى وبينك خطوة .. ومنافقة
من أجل كأس .. أو هوى
أو ليلة حراء .. أو وعد شهى ..
- سوقى إلى النوق من أرض السخاء الهاشمية

أومن ظلال الأرز - حيث الحلم يُقتل في العراء
 أومن أناشيد العيون البابلية
 أومن كتاب النيل - حيث تنوح أسطره التديئة
 - جرحٌ على جرح .. وقيدى شاهد كالقبر .. يشترى
 وأحسبه يبدأ أخرى .. تدامنى ..
 ويصداً سيغى المحموم ..
 لكن قيدى المحموم .. لا يصدا ..
 فبأى قلب .. أنجز الوعدا ..
 - غضبٌ على غضب ..
 وماذا لو أكلنا غضبة العري زلزلةً ونأرا
 حتى لو استعرت بحار الأرض
 حتى لو أكلنا الصخر .. جراً ..

إني هنا ..

عيناى تحتصمان حين أطلّ من ثقب الجداري
 وأفقد الكلمات والخطوات ..
 والأجراس تفرعنى .. توزعنى
 وتعلن في المساء الموت
 تعلن في الصباح الموت
 (لا أصغى بقرى للحمام ينوح !)
 تفقد طعمها الأشياء
 تفقد قصدها الطرقات ..
 (والوطن المذهب .. في العراء !)
 (وطنى الذى آليت ألا أشهد الغير له مالكا ..)
 سقطت هناك ضروسه
 واختل في فمه الصراخ ..

وأنا هنا ..

(يبقى وبينك عتمة ضيعت فيها الخليل
 والبيداء والقرطاس والشعر الفقى ..
 وألف فتح من قديم ..)
 ويظل دمعى يُفرق الجدران
 والشهداء تُشقى من دماهم غابة الأحزان
 تنتحر الطفولة في المهاد
 يخرموسى من جبال الهول ..
 تستعر الضفاف ..

ونظّل في السلوى .. نخاف
والموسم الموعود .. لا يأتي
ونظّل مقهورين .. بالصمب
موت .. على موت .. على موت !
- الأسر يقتلني .. ويقتلني بأسرى

أن يقوم جدار عجزى دون أن أهب الفتات
أُسمع الآن الأئين بياطن الأرض الموات
وقلوبنا تهوى السبات ..
والبحر .. من خلف النوافذ جمره
لكنه
البحر من خلف النوافذ ميت
فقدت موانيه رمال الدفء
يُعثرت الجماعم والعيون ..
ويُعثر الوطن الطعين ..
وعويل نسوتنا .. وأكياس الرمال .. هناك
والأبواب عارية
وصوت مؤذن في الليل .. منفرد ..
وززال يُغض مضاجع الأطفال
(يلتمسون في الجمرات بعض عرائس الميلاد
توب العيد .. والحلوى ..)
ولوّن المستحيل على النوافذ
والمجاعات العتيقة
والشجوب على الوجوه
وصوت فيروز القديم
وموعد في الصبح يُدبح
والطيور البكم وهي تصيح
والأيدي الخواء ..
وألف عهد لم يبق بين الرفاق
وصحائف .. لا تستيع سوى الشقاق
فبأى لون تصعد الكلمات .. والشهقات .. والدعوات
والقيد العتي .. بمعصي
وخطوق .. لا تستجيب ..
(ما ظنكم حين الغد المقتال يُقبل ..)
والأسير محنق في الأمس - لم يرح -
ولم يعتقه سيف الدولة

يشكو زمان الخوف والملة
يظل لا يملك حق قوله
ولا سلام القلب أو ذله ..
(ما ظنكم حين الغد المفتال يُقبل ..)
ثم تنحسر القيود ..

وتنتهى الصرخات .. والجمرات في قلبى الأسير
أحاول النظر الدقيق
فيجفل النظر الدقيق
وأضرب الريح الرخاء بساعدتى
فلا بيوت .. ولا ضفاف .. ولا رماد
ولا خرافات تُستعاد ..
ولا زوايا للحنين .. ولا شجار
ولا قياة للقبور .. ولا فراز
ولا أزيز لطائرات الموت
لا ريحا تزجر .. لا حصار ..
ولا رهان ..

وما ظنكم وسحائب الأيام تمحو كل شيء ..
يا أيها الداعون بالصلوات والآهات .. والكلمات ..
- لن يجدى بعود الغائبين مع التراب -
يا أيها المتواعدون على السراب ..
لا شيء بينكم وبين اليوم ..
- هل تصفون يوماً للرياح -

تتلو هزائكم .. فيراها المطر
وتذوب في أحشائكم
فتحيلها طمياً .. فجذباً
ثم قلباً من حجر !

(هل تنتصون ١٩٠) ..
أم أنكم .. لا تنتصون !

أحمد مويلم

هارب في ركاب أمل

أحمد محمد إبراهيم

إلى روح الشاعر الراحل
ممن يسبو شاعر للسلطن المحتله

وناري إذا قلت - تجذبني
في مهلوى سقر

إلى أين ؟
كل المطارات مغلقة ،
يا صديقي

وأنت تريد السفر . . ؟

وحيداً يضمك تلج التجرد
والصيف مذ الخطي
آه من لسعة البرد
حين تكون وحيداً

فلا (كاتب) ترتقب من تحت المطر
المتساقط فوق صدور العنب
ولا (حلة) تتراجع في قم عروبتها وردة ،
من خيوط الذهب
ولا بتدقية

إلى أين ؟
يا أيا المغترّب
تطوف بين الأماسر
والصبح منسكب ،
دمعة شاردة

إلى أين ؟
يا ابن الخناجر
وهل لك أن تدخل الغمّة
والغمد كبس من الأم واللحم
والمقل الباردة !

إلى أين ؟
في داخل ألف ناب
يمزق نبض الفؤاد
فتتشر الأمانيات إلى
صرع - في السكوت

لتلقى بملقائها الثاقبة

على مسمع العالم المتحضر أرقى

فتون الخطب

ولا شيء تحمله

لا كتاباً .. ولا بوصلة ... !

لا ملامح

حتى جواز السفر

أما فتشوك ؟

وأنت تغامر بالعدو

بين المقابر

أما أنزلوك ؟

وأنت تخلق

هائلة شمس روحك

نحو الأفول

أما فتشوك ؟

لعلك خبأت تحت ثيابك

قبلة ... خنجر ...

أو قصيدة شعر

وأنت تريد الرحيل

لعلك صرت [السفير

المفوض]

باسم [العرايا]

لتحمل [أوراق توت]

إذا حل فصل تخرى الشجر

وكل البساتين حولها [الدود]

منذ تمشأ [بلقور]

طرح نقايا ... وكوم رجيع

كويه الأثر

لعلك باسم [الجياع]

ذهبت تطالب [يوسف] أن

يؤتي [الكيل]

ثم تؤوب

فتعلن بعد غياب الحقيقة أن [بضاعتنا -

الآن - ردت]لينا [

بنفس [السقاية]

رغم لزوجتها من دمانا

ودغم الثقوب

لعلك باسم الذين تولوا

على [جسر بيروت]

أو [كفر قاسم]

أو [دير ياسين]

أو ... أو

رحلت تطالب أن يرجع الدم بين العروق

وأن يرجع النبض بين القلوب

فيتنفض الجالسون

على حافة الأبد - الصامتون

جفونا تقائل

زنبوا تناضل

قلوباً تحطم أسر القيود

أظافر تمتد ... تمتد

تخترق الأنجم المستحيلة بين الغيوب

حناجر

ترمي شباك التوحّد

بين الدروب

كفوقاً تشير

بوسطى وسبابة للجنود

[فلسطين في القلب]

رغم الخطوب

فقل لي إلى أين ؟

هل حطم [ابن قراد] رجاءك

فرحت تخاطر من أجل [عيلاك]

عند [ابن ماء السها]

ليطحنك الحول

أو تصنع المستحيل

فتراب صدع القلوب
وتُرجع من في المتاع
وتطلق من في السجون
وتهدى إلى [ربة الحسن]
ثوقاً تسمى [المصافير]
عند المساء الحنون

عزيزي [معين]
تجهل .. وفكر كثيراً ... وقاوم
فان قاتلوك فلنا معك
[إن أقبلوا فلا مساومة]
[المجد للمقاومة]
فقاوم
فما كنت أقرأ ما بين حينك
أن قد تسالم
سألتك أن تعطى الخطر
لست تضيق جديداً
فقد أقممت أرضنا بالجماع
مدافن فوق .. وبين ... وتحث
وحيث نكون تكون :
مدافن من زيد البحر ...

بين الخواصل
وبين حوايا السباع ...
وبين بطون الرياح ...
وتحت الوسائد .
وبين عروق العروش
وعند اجتماع الوفود وعند انفضاض الوفود
وفي طلقات الوعود
وعند اعتراض الحروف بشدة
مدافن في كل شبر
وفي كل حين
بسيو ... إلى أين ؟
هلاً انتظرت قليلاً فإنت ...
هكذا أنت تهرب تحت ستار الوفاء
ونفس المتاه يظل على الصدر
نفس العناء
وبعدك يتقب أخية العالدين
مع الفجر
والرمح ميم
ووأو
وتاة

أسير طأيرب : أحمد محمد إبراهيم



الكلمة

عبد المنعم الأنصاري

لك السلام ! فإني لست أنكرها
حتى ولو أصبحت جبلا لشفتي ؟

يا كلمة مُرَّة حامت على شفتي
مُجِيتُ أني في قومي .. ومُجِيتُ
ما خالَجَ النفس - أن فاضت بها - وجَلُ
ولست أنكرها قدام محكمي
فَقَدْ تَرُدُّ إلى روعي براءتها
وقد تعيد لتي الريح أجنحتي

في البذء كانت .. وكان الكون مملكتي
ولم تزل - بعد - بيرا في عُجَلتي
ومثلما يكتوي بالنار حاملها
حملتها واكتوت من حرها رثتي
وحين أمضى بها .. منذ سيبتني
منكم .. لا بحث عن أرضي وعن لُفتي

الاسكتوبة - عبد المنعم الأنصاري

تبت حروفي . وأبدت عجزها لُفتي
ماذا أَسْمِيكَ ؟ تلك الآن مشكلتي !
فانبت عاري الذي أحيا لأجملته
مُفَاعِراً .. ونِياشِي .. وأوسمتي
وانبت لي في ظلام المنتهي قَبْرُ
وانبت شاهداً حي فوق مقبرتي

الله علمني الأساة .. وامتلأت
بنار حكمتها العذراء .. محرقتي
لكنه الموت أن رحمت يرمصدن
فكيف ألقى بأصباغي . وأفتحتي ؟

يا ويلتي .. ما لإزميل ومطرفتي
نحطاً ! ولذاع الحروف ملحمتي ؟
فوق أقدامهم يدنسو .. وضجتهم
ترج أصدلوا جدران صومتي

وسام الجريمة

فولاذ عبد الله الأستور

وحول وجوه النبين ،
من كل صوب مُطلّة
زاهداً كنت في كل شيء ،
وما كان لي ،
غير صوت يُصعّده الليل من هزلي ،
في «قراةٍ خفص» ،
فيرتد حين أنام ،
رؤي تتحقق حين أقوم ،
وحالة لقيالك قلت :
المحبة قد أطلمتك ،
الهداية قد أوقدتك ،
وفي قسائلك بمض الأديلة

أي علة
تحتوي فالك طية مرة ،
ومرأاً أراك مُضِلّة
ولذا تكونين حسنة بين فراهي ،
ورقطاة في صلواتي المُقلّة
ما الذي تبتغين ،
وهل أرسلتك السماوات ،
أو بشتك الشياطين ،
ما هو حجم الحقيقة ،
هل في غد ستكونين سيّدة الدار ،
أم يا ترى تصبحين المشيخة .
وتسم المذلة .

أشهرأ كنت - قبل ظهورك - في خلوق
وانقطاعي عن الناس ،
كانت تقوت بقلبي الليالي ،
تمرّ بوجهي الأجلّة
وأنا انتقل في كتب العارفين ،
واسبح في حجب المواصلين ،

واستخرت السماوات فيك ،
فقلت : تنح ،
فكذبت رؤي ، صدقت مرأي ،
مرت علينا الشمس وراء الشمس ،

قَطَعْنَا مِنَ الشَّهِيدِ ،

لَمْ أَذَرِ هَلْ أَنَا مِنْ وَطَنِ النُّورِ ،

أَمْ مِنْ بِلَادِ الْمَجُوسِ ،

وَهَلْ مَا قَطَعْتُ مِنَ الشَّهِيدِ ،

يَغْفِرُهُ الرَّجْدُ ،

هَلْ أَوَّلُ الْقَاطِفِينَ أَنَا ،

هَلْ مَا أَنَا فِيهِ ، بِبَعْضِ طَرِيقِ الْكَرَامَاتِ ،

أَمْ هُوَ عَيْنُ الطَّرِيقِ الْفَيْلَةِ

مَا الَّذِي تَبْتَغِينَ ،

وَمَا هُوَ وَجْهِكَ يَصْبِحُ مَرْمَى حَصِيدِي ،

وَصَدْرُكَ مَرْمَى وَقُودِي ،

وَعَوْدُكَ مَلْفَقُ عَوْدِي ،

وَمَا أَنْتِ صَالِحَةٌ أَنْ يَكُونَ لَنَا سَكَنُ ،

وَأَنَا لَا أَفْرُطُ فِيكَ ،

وَلَا فِي خِيُوطِ السَّيَاءِ ،

وَفِي كُلِّ يَوْمٍ أَحْوَدُ ،

بُكَدْبُ جِلْدِي سِوَاكَ ،

فَيَرْجُمُنِي الْاِتْقَاءُ ،

وَيَحْدُلُنِي الْأَنْبَاءُ ،

وَيَنْصُرُنِي الْأَشْفَاءُ ،

وَتَنْشِبُ مَعْرَكَةٌ بَيْنَ مَا أَشْتَهِيكَ بِهِ ،

- جِينُ أَغْفَرُ - وَبَيْنَ مُسَوِّحِ الْمَهْدَايَاتِ ،

تَنْشَأُ فِي خَلْقِ كُلِّ لَيْلٍ حُرُوبٌ مُجَلَّةٌ .

مَا الَّذِي تَبْتَغِينَ ،

وَأَنْتِ صَبَيْتِ رَهَانَ الشَّيَاطِينِ ،

قَلَمْتُ أَفْطَارَ غَزْوِي لَغِيرِكَ ،

أَنْتِ احْتَكِرْتَ وَقُوفِي عَلَيْكَ ،

وَجَرَدْتَنِي مِنْ ثِيَابِ الْفُحُولَةِ .

مَا الَّذِي تَبْتَغِينَ ،

وَأَنْتِ تُحْسِنُ أَنْ اِشْتَهَائِي ،

يَهْوَتْ أَمَامَ سِوَاكَ ،

وَوَحْدُكَ يَصْبِحُ وَقْفًا عَلَيْكَ ارْتَوَائِي ،

وَوَقْفًا عَلَيْكَ تَصْبِيرُ الرَّجُولَةِ .

مَا الَّذِي تَبْتَغِينَ ،

وَمَلِمَسُ جِلْدِكَ ،

يَتْرُكُ لِدَعْنَتِهِ الْأَبْدِيَّةِ بَيْنَ دِمَائِي ،

وَيُخَيِّمُ جِلْدِي بِالْمَجْزِ عِنْدَ سِوَاكَ ،

فَكَيْفَ أَدُوسُ مَوَاعِيدِكَ الْقَادِمَاتِ ،

وَأَطْعُرُ أَشْوَاغِي الطَّافُحَاتِ ،

وَأَرْجِعُ لِلْأَمْسِيَّاتِ الْقَدِيمَةِ

نَاسِبًا أَنْ قُلْتُكَ قَدْ كَانَ بَعْضُ خَلَاصِي

قَبْلِيَا يَتَحَوَّلُ مَتَسَا لَا نَتَقَامِي وَمَرْمَى وَصَاحِي

وَأَجْنِ ، فَافْقَدُ عِنْدَكَ بَرَّ اللَّيَالِي الرَّحِيمَةِ

وَيَقْفُهُ فَوْقَ دِمَائِكَ الشَّيَاطِينِ ،

إِذْ يَكْسِبُونَ رَهَانَ الْخَطَايَا ،

وَيَسْتَلْمُونَ وَصَامَ الْجُرَيْمَةِ

الجيزة - فولاذ عبد الله الأتور

الخنساء لم تخلع ثوب الحداد علاء عبد الرحمن

١

على جبينك إكليلاً من الغبار
والصولجان عصا موسى، وجمعة
لخيل الزغاريد، والنجمات أزهاري

في عرس دمٍ وياقوت يعمود به
من حفرة الأسود الأبناء للدار

٣

خنساء: من حرق الأشجار؟ من شق الأهاز؟
من حقن الأطفال بالعار؟

٤

بعث الجواد، ابتلمت السيف، دنت على
ممامة الشعر في صدرى، ومزمارى

ودرت أحل عكازاً أقص على
عدائي النوت أجدى وأثارى

لا تفتحى الصدر، إن القلب زوبعة
مسمومة وجنون النار أفكارى

بشي على الماء، أم غشي على النار
كم أنت مثقلة يا أم بالشار

القادسية* أقمى، تستدير على
عصفورة الحلم، والحجاج بالدار

يراود الولد الفجرى عن يديه
فتمصين جبين الحزن بالنار

وتسملين طويلاً، من يطل سوى
سنابل القهر في إغصام الغار

٢

ميناء نيران بلحيان، جئت إلى
وكريتها، حاملاً إكليل صبار

تكلن السيف في كفى، وانكفت
مرافق الحلم فوق الزورق العارى

ركنت أقسم: قرص الشمس أغزلت

لكن كفى فأز هارب بلمى
وانت.. كابية في حليك العارى
فأرضعيني حليب الشارب، ملء فمى
عناكب الخوف - لا فتشت أسراى
بالله - تلك نبوءات مغيشة
فأرضعيني، غداً أجت زئارى

الأسكتندية : علاء عبد الرحمن

في أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه القصائد

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| محمد الطوبى | ○ من أوراق الملك المتشرد |
| وصفى صادق | ○ وصية متحر لم يولد بهمد |
| إبراهيم نصر الله | ○ رحيل |
| عبد الحميد محمود | ○ أغنيى |
| الأخضر فلوس | ○ الينجوع |
| محمد آدم | ○ بلاد |
| عبد العليم القباني | ○ أسئلة إلى أمل دنقل |
| أحمد مجاهد | ○ احترافات قطر الندى |
| منجدة أبو زيد | ○ المسوت في الزحام |
| أحمد فضل شبلول | ○ جنود الأرض وقادة الحرب |
| محمد هاشم زقالي | ○ الحصان والحجرة |
| أحمد زرزور | ○ ولادة |
| هزة بدر | ○ ليلة ضمفنى |
| عبد الرشيد الصانق | ○ حديث السنتفة |
| محمد سليمان | ○ تسوعة |
| عبد التعم رمضان | ○ الحراب الجميل |

فتداس الحب

عبد العزيز

ومالى هوى فى حياتى سواك !

•

أحبك حين المصافير تصحو ..

تؤذن للفجر بالشعر .. تسمو

إلى عالم الطهر .. تدنو

وتلتقط الدفء من راحتيك ..

تقدّس فى راحتيك النّقاء

وعتف فى ورع النّائين

وفى روعة الذّائين

بفيض سنائك !

أحبك ..

أحبك ..

أحبك - مولاي - وحدك

ومالى هوى فى حياتى سواك !

أحبك - مولاي - وحدك

ومالى هوى فى حياتى

سواك !

■

أحبك حين ينام النهار

وتغفو النجوم

على صدر ليل زيجى السّماء

ويسعد شوق القلوب

يصل ..

يرتل بالنفّس ترتيلة الحبّ

يحمس .. فى لهفة وارتباك !

أحبك !

أحبك - مولاي - وحدك



القصة والمسرحية

- كتاب التجليات : السفر الثاني : المقامات
- ملك الشغل
- حصاة في فم العنكبوت
- لورى لويس (قصة هندية)
- صندوق .. وراء الكواليس (مسرحية)
- جمال الفيضان
- ابتهاج سالم
- أحمد دمر داش حسين
- كوليان سيو
- ترجمة : سامي فريد
- محمد السيد سالم

كتاب التجليات السفر الثاني المقامات

جمال الغيطاني

فاجتمعنا لمعان ،
وافترقنا لمعان ، أما
الأمر فظل محصوراً في
أربع حقائق
الأول ، والآخر ،
والظاهر ، والباطن

المحسور أو جسدى المنفى عني ؟ تعبت فتوسلت إلى بفي
الأكرمين ، حتى لا أشك فيها عندى ، خاصة أن قدیمی
يبهت وموجوداتى تهن ، كان يمكننا ألا أبوح بشقاى ،
فالكتمان من طبعى ، لولا أن أمرت بالإفشاء والعلن ،
لذا أشهدكم يا أحيائي وإخوان - جنكم خالقي ماعانيت
- أشهدكم أنا الضعيف ، حزين الفؤاد ، في كل لحظة
وطرفة ، أنني مؤمن موثق كمسلم بأن الفراق حق ،
وأن اللقاء حق ، وأن الصرخة الأولى حق . كذا الإطالة
الأخيرة من الحدقتين ، خفقة القلب الولهى حق ، ودفتته
التي لا دفقة بعدها حق ، أن الوجود حق ، وأن العدم
حق . البداية حق ، والنهاية حق ، والأسى على ما راح
حق ، وأن الجمال حق ، والقيح حق ، والكمال حق ،
كذا النقص . أن سماع النداء حق والصمم حق ،
النطق ، الصمت ، القدرة ، العجز ، والعلم الأعم ،

(مترج)

.. تعبت ، نعم ، أنا الغريب الحائر ، الراحل ،
الغائب ، الموزع ، المفرق ، المشتت . أنا المحصور عليه
بفقدان الاستيطان . أنا محزوز الرأس من القفا ،
كحبيبي ، وصفى ودليل في غريق ، ومرشدى في
فقدى ، وطمانيتى في تيهي . نور طريقى المدلمم الوعر .
مولاي الحسين ، الضنين على بما يعلم ، مع اننى لم أضن ،
فداخل مباح ، ومكتوفى مفصح عنه . أستفسرك يا من
ليس كمثلته شيء . فأين أنا منه ؟ أين أين وما بيننا مثل
ما بين الثريا والنرى ، ما بين العلو والسفل ؟ . تعبت لما
تبدلت . وصار وجودى لا يماثله وجود . أحن وأصبولعل
وعسى . لكن خاب قائل ، ما رأيته لم يرو ظمئى ولم
يهدى روحى التي لا أدرى مستقرها وماواها . رأسى

والجهل الأثم حق . وأن البعد والقرب والدنو حق ، وأن
الفناء والبقاء والإصلاح والعطب والبحر والبر والوسع
والضيق والقسمة والسلامة والرجوع وعصر الحيلة وشجر
الماء والنحر والعقاب والمحق والشفاء والمرض والبكاء
والضحك والارتفاع والخفض ومداواة الكلوم . . هذا كله
حق . كذا الطي والنشر والأسباب الموصلة والأنساب
التسلسلة والشسم الرواسي ، والجذور الموعة الضاربة ،
والانصاف ، والانفصال ، والخيال ، والمثال . أشهدكم
أن مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان حق . وأن
تكوير الليل على النهار حق . وأن الذكرى حق ، وأن
النسيان حق . أشهدكم أن الحق حق ، فاشهدوا يا حفاظ
وَدَى ، ودعاة نسيمي أني أسلم بهذا تسليما كثيرا ، لكنني
أذكركم أن خالقي وخالقكم ابتلانا نحن ثمر النشأة
الإنسانية ببلاء ما ابتل به أحدا من خلقه . إما ليسعدنا
وإما ليشقىنا على حسب توفيقنا إلى استعماله ، فكان البلاء
أن خلق فينا الفكر ، لذا أكاشفكم بأنني لست بغافل أو
مستسلم لأحوال حتى لو أيقنت أن ذلك من طبيعة البشر ،
أقمت في أفق وعيي ، مرصد أقرب منها الدنو الواهن ،
واستشعر هذا الدبيب الرهيف ذا الكنة الغريب ، أقصد
النسيان الذي هو عدو . في نياي الحسية تباعدت زيارات
أبي ، لم يعد يطرُق أحلامي . لم أعد أحلور نفسي بعد
استيقاظي فأسال : هل رأيته ، وكيف بدا لي ؟ وقد كنت
أسأل في الشهور التي تلت رحيله عنا . والرؤى يا أحبائي
أمرها عجب ، منها ما تذكره ونعيش معه فترات طويلة .
ومنها ما نسترحشه ، ومنها ما نتهلل له ونستيشر . ومنها
ما ينشأ أو هكذا يبدو لنا ، ومنها ما يتبدد عند رجوعنا إلى
عالم الحس . ومنها ما يعيد إلينا ما تبدد منا ، فنستعيد
الشذى والعبق والصوت المقتصد . بعضها تذكره إثر
صحونا ، ومنها ما نستعيده بعد انقضاء ساعات إذا أثارنا
أمر ذو صلة ، وقد اتفق لي هذا وما هو أكثر ، وما سأذكره
في موضعه ، لكن ما أعجب ناصعا أن أبي لم يزرن في منامي
منذ أمد ، عندما اقترب اكتمال عام على رحيله استرجعت
ما مر . بذلت الجهد والمحاولة : في مثل هذا اليوم رأيته
لاخر مرة ، سابع عشر أكتوبر واليوم جمعة ، بعد ستة وافق
يوم السبت ، وهذا شأن التقويم الميلادي لحركة الأفلاك ،
تتبع الأعداد وتتحرك الأيام ، يتقدم اليوم يوما فيوما حتى
يلتحم بموقمه القديم ، يندمج بنفسه ، أول الدائرة
آخرها . نقطة البدء نقطة النهاية ، رأيت دخوله علينا

عائدا من صلاة الجمعة ، متهللا ، بأساط ذراعيه ،
وأهلا . مع اكتمال العلم الثالث وبعي السابح عشر يوم
أحد ، حاولت أن أتذكر ، أي ثوب كان يرتدي ؟
ما لونه ؟ لست واثقا ، وقلة اليقين تولد الحيرة ، والله
يا إخوتائي . . . إن الأمر حيرة . لكن بما يصغى بعض
عكاقرى ، أني أذكر الحوار الذي جرى في مضمونه وليس
في نصه ، سألني : إلى أي البلاد ترحل ؟ قلت : إيطاليا
وفرنسا ، فبدت عليه دهشة البسطاء الأولى ، وفرحة الأب
الذي أنجب فسوى ، واكمل ابنه ، وصار يرحل بغيره
إلى بلاد لم ولن يراها ولن يراها بعينه ، نعم : ماشاء
الله ، ماشاء الله . خرجت إلى الشرفة أذعن الترجيلة التي
بعدها أحس الأصغر كلما جئت البيت الذي فيه نشأت ،
جاء أبي وكان مجيئا هادئا لا تسبقه مقدمات . أراه الآن
مستريح الملامح ، راضى النظرات ، وكأن أراه من
صغرى عندما كان نشيطا في خطوه ، والتجاعيد قضية
عنه ، أراه على غير ما كان يبدو في اللحظة ذاتها ، فكانه
أعوار غيظي صورته القديمة لأراه فيها كلما حاولت
استعادته . جلس هادئا راضيا ، ثم التفت إلى وأطال .
كمن يتزود أو ليبت ملامحي في ذهنه الذي سينالي
ولا ندرى ، ثم أغلق علي من نظراته النسيمية ، وتلك
لا يمكن التخاذ إلى كتبها لحظة تفرقها . لكنها تفصح
للغافل بعد تمامها ، وبعد انقضاء أوانها ، فسيحان من له
الدوام . وإذا أوتي الإنسان نقاء البصيرة ، وصفاء
الرؤية ، وشدة التدقيق ، فرما يسأل نفسه : لماذا يتطلع
إلى هكذا ؟ . ولاتلوح الإجابة من طي الحجب ، وربما
تشى بفحواها بعد قوات الأوان . وأه من القوت ، وعدم
القدرة على إدراك الشيء في حينه ، ليت الجاهل يعلم بما
ليس يدرى ، أرى نظراته الهلابة الموشاة بالرضى والسكينة
والدعة والرغبة في التزود قبل الرحيل ، رضا من اقترب ،
وطمأنينة من يدنو من التسليم والاستسلام لما قدر ، رضا
من أتم وأوفى فاشكك . وقارب على الرحيل ، هذه
النظرات الأصلية الواهنة المشرعة للغروب والمحاق ،
فهي بين بين ، لا عصر ولا مغرب ، لا صبح ولا ظهر ،
نظرات من دنا وتدل فكان قلب قوسين أو أفق . تطلعا
يا أحبائي إلى ذوى القربى منكم ، ربما ترونها وتعرفونها إذا
علمتم ، لكن أني لكم ذلك ، أني لكم ؟ . نفس هذه
النظرات أغدقتها أُمي علي بعد حين مقدر ، ولم أنبئه ، ولم
أعرف ، ولم أنبأ حتى ، إنه يعلم السر ، وما يخفى ، فأن

اعذروني يا اخوان لو أطلت وفضلت ، أعرف أنها لحظة لا تعني شيئا عندكم لكنها بالنسبة لي عمر ومعنى وهوى ، فاحتملون ولا تملون لا أراكم خالقي بعض ما عاتيه ، أزعج الآن والسنين تلتقي بكرها والعمر ينطوي كطي السجل للكتب ، أنفي لا أنسى ما وقعت عليه عيني في مجمله وليس في تفصيله ، بعد تبديد الثوابت ، بعد تنشئتها في الكون الغريب ، حاولت مطابقة اللحظة باللحظة ، والموقف بالموقف ، ومن نبع حنني أروى أحاسيسي عليها تنكرر ، لكنني أشبه بمن يحاول رى طمعه من ظل الماء ، أو ينحت من أريج زهرة شفهها يوما تمثالا لمن أحب . فابن القرب ؟ وابن البعد من البعد ؟ رحت أردد بني وبني منذ عام لم يكن متبقيا له إلا سبعة أيام ، ستة ، أربعة ، يومان ، وعندما طلع صباح الواقعة كان الأربعماء يقابل الثلاثة ، عقدت الهمة ، وقصدت زيارة المشوي ، والأربعماء يوم لم يعتد قومي زيارة موانهم فيه ، قطعت الطريق المشرب الأصفر ، والشمس لافحة ، والحلق قليل ، والشواهد حجرية ، علامات على حد الأبدية ، لم ألق عم عبده حارس القبور ، بابيه مقفل ، دخلت وحدي ، الجزء الذي يرقد فيه أبي لم يحدّ بسور بعد ، مكشوف للطريق ، وهذا يضاقني ، وقد عقدت العزم وأضمرت التبة على بناء مقبرة أنقل إليها أبي حتى لا يكون ضيفا على آخرين ، حتى لا يكون غريبا في رقدته كما عاش ، حتى تكون رقدتنا إلى جواره ، عسى أن تساعدني ظروفي عسى ، قدمت فوق حجر عند موضع قدميه ، أصغيت إلى رياح جافة حارة تهب فتترد بين الجدران المتقابلة ، والأبواب المغلقة ، حدثت أبي بكلام كثير بلدت به صمتي ، عللت النفس أنه ربما يصغي ، وتساءلت عما جرى للجثمان في هذا العام المنقضى ، وكيف يبدو الآن ؟ كنت كلما جثت أسأل عم عبده . هل جاور أبي ميت آخر ؟ حتى نهاية العام الثاني بقي أبي وحيدا ، تطلعت إلى الأرض المتبسطة ، والجدران العتيقة ، والمصاطب ، والشواهد . رقدت يجهل كل منهم الآخر ، جيران لكن لا يتزاوون . ناجت أبي : لن أغيب ، لن تنباعد المدد بين زيارتي إليك ، قمت بعد مكث ساعة أو أكثر ، بسطت اليدين ، واليدان على القبض والمطأ ، لذا كان بسطهما علامة السؤال والتسليم ورجاء الإجابة ، والسؤال حال افتقار حاجة إلى الإجابة ، وعندما بسطت يدي ، لمن يراني ولا أراه ، كنت مفتقرا إلى الكثير ، لي

لي أنا المحدود المقيد العلم بما سيكون ؟ لما طال سكون أبي ولم يحول النظر عني ، واستمر يسلم ، ويتمل مني ، وأنا غافل ، ولما أفضى الكنه الضامض أردت إنهاء ذلك الصمت فقلت : وتركت مع أمي خسة جنيتها لترسلهم إلى عمي ، قال لي : «وسع الله عليك . وبارك لك في ابنك وبنتك» . بعد إطراقة حاد خالفاً عني قال : «رجنيه لأسرة عبد الناصر» وأتبع سؤاله بتعير ، وهزة رأس ، مهونا على الطلب . وعبد الناصر هذا رجل فقير كان من خدام الحسين . يجاور ضريحه القاهرى ، ينفض الغبار عن العتبات المؤدية ، أو يزيل شيئا ما علق بالسجاد أو الرخام ، أو يساعد عجوزا خاتنه الخطو ، يحمل في بعض ساعات النهار أو الليل صندوق الأصباغ ، يمضى إلى مقهى القيساوى القريب القديم ، كان نحيلاً ، طويلاً ، أصمر ، حاد اللامع ، وقد يحملو بعض الرواد أن يمزح فيناديه : «عبد الناصر . تعال امسح الحذاء» . إذ يراني يقبل على . يضافحني ، يستفسر عن أبي الطبيب ابن الطيبين ويوصيني به خيراً . ثم يقطب عينيه : «إنه حبيب الحسين» ، وأقول له «هذا أمر لا يحتاج إلى وصية يا عبد الناصر» . في زمن لا يمكن تحديده بالذقة المرجوة اخشى . لم أفكر فيه ، ولم يلف غيابه نظري حتى أخبرني أبي متأثراً بريحه ، وأنه فارق أسرة فيها صغار . سألت : أكان متزوجاً ؟ قال نعم ، وعائلته في مقابر الحفيري يسكنون حوشاً قديماً . نأسف أبي عليه لأن الرجل لم يذكره أحد . ولا يذهب إلى أولاده أحد ، ولم يتب إلى غيابه أحد ، صار يمضى إلى عائلته ، يقدم إلى الأولاد بعضاً مما يفيض عن الحاجة أو يقتصد هذا أدق من حيث المعنى ، لأن أبي عاش جل عمر لا يفيض عن حاجته شيء . كان يطلب مني أو من أخى إسماعيل لقلة ذات يده . بعد عودته إلى صمته سألني «أجىء لأودعك في المطار» . قلت لا تعيب ، اعتدت السفر . ليتني استجبت . لرايته بعد مشاهدتي تلك أذكر ضياح الفرصة فأندم ، مع أن اللحظات كلها ولت وصارت إلى عدم . لست بقادر على تحديد اللحظة التي وقعت عيني عليه آخر مرة .

بعد نزولي إلى الشارع ، بعد وقوفي إلى جوار العربة الصغيرة رفعت رأسي ، يده متلاصقان ، رأيت أمي ، لأعزى ، ولم أرحيئ الخطي الذي هو أقرب إليّ من جيل الوريد ، لا أخرى موقع اللحظة من حركة الأفلاك ،

ولاهل ولبن صاحبت ولمن أحبت ، لذا سكنت ولم أنطق ، بل توسلت ببغيتي ورجسوت ، وتلوت فاتحة الكتاب ثم ألفت السلام مودعا ، وتراجعت حتى المنحنى حتى لا أولى أب ظهرى ، استدرت مستقبلا الطريق ، ودعيت نافر ، وقلبي ساج ، كنت بحاجة إلى من يشرح لي القضية فالأمر عسر ، والأسر جليل ! ، حل العام الثاني ، وفيه تعودت القسم برحمة أبى ، وقد قضيت زمنا أنفى فيه أى خاطرة توحى لى أن بصرى لن يقع عليه ، وأن لفظ وأبى اختفى من قاموس ندائى ، اسمحو لى أن أذكر واقعة ربما حوت علامة . إذ حدث بعد رحيله أن ذهبت إلى طبيب اختص بعلم القلوب وجراحتها ، وأثناء تدوينه بعض الملاحظات عن علقى كبسنى خاطر عجيب وإن بدا فى لحظة مألوفاً معقولاً متزناً ، أليس هذا الرجل علماً بالقلوب ؟ إذن . . . ألا يقدر على بث الحياة فيها همد منها ، وسكن خفقته ، وبطل هفوه ، وتوقف نبضه ؟ لم أنطق بالخاطر المباغت ، وتذكرت زيارت لصاحب لى ميسور حاله ، ولحظة دخولى حديقة بيته رأيت بستانيا عمره يقارب العمر الذى رحل فيه أبى ، حضوره يماثل حضور الراحل الكريم ، فاندفعت تجاهه حتى أنى رأيت فى عينيه دھشة مهذبة . وفى صباح شتوى كنت اجتاز باب بيته عندما رأيت والد امرأتى أو عيالى ، فعمائته عنقا حارا وهفوت نحوه ، وكأن أرى فى كل أب ظلاً من ظلال أبى ، غير أننى دائماً أردت ملوما محسورا ، وأوعر الآلام ما يقع عند التيقن من استحالة الغرض . هذا مقطوع به فانتبهوا . يوم تبلى السرائر فما له من قوة ولا ناصر ، جنبكم خالقي - وجنيتي - السهو ، والإهمال ، والغفلة ، والزلّة . فى ذلك العام الثانى ، كم رأيت ، من رجال يشبهسون أبى ولم أتوقف لأنقلب ملاعهم ، بل إننى كفت عن تأمل أقدار الأقرين ومعاولة تلمس الشبه الخفى ، أتذكرون يا إخوان فى السفر إلى الحق اكتمال العام الأول على رحيل جمال عبد الناصر ؟ . ميدان العباسية والطرق المؤدية مزدحمة غاصّة . الوفود تتزرى ، والجماعات تتوالى ، والخلق كثير ، والمهر وهو المسجد يفيض بالورود . فى العام التالى لم يعد الجمع هو الجمع ، وفى الثالث قبل المبدد ، وفى الرابع اتسعت المسافات وصار الضريح وجهة المخلصين الأشداء المحبين . صار ما نظره قريبا بعيدا والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون . لكننى استأنذكم بإتمام

مناجأتى والإفشاء بمضمونى ، فأقول إننى رأيت غرباء ، فقراء لم تح لهم فرصة الوقوف بين يديه يوما . لم يعرفهم وعرفوه ، رأيتهم يسعون إليه فرادى ، يتوقف القادم من الريف أو أحشاء المدن ، يطلبون له الرحمة ، والله يا أحبائى رأيت يوما عجوزا تبكى تقضى أمام الرخام البارد ، ولا تغشى عيون وأرصاد الجلف الجافى الذى بدد ومنع آثار صوته ، وصادر من شداله يوما بالقضاء الجميل ، وشوه السيرة الزكية . استخف قومى فأطاعوه فكانوا من الخاسرين . أه . . . كل شيء يجرى إلى أجل مسمى ، والذكرى تمضى إلى مسترها . . . النسيان ، أه . . . كيف كان مرور عام على استشهادك يابن بنت الحبيب المصطفى ؟ من زارك سراً ، ومن ذكرك علانية ، ومن أقسم على التارك لك ؟ . وهل يستمر بكاء الحزائى فى كربلاء ؟ للذكرى أطوار ومراتب ، فأبى الذى كان يدولنا بعد شهر من رحيله ليس هو الذى ذكرناه بعد سنة ، ومولاي الشفيع الذى أبلغ فى قلوب المحبين الناهمين بعد عام ليس هو من تكيهه دموع من عاشوا زمنى . كذا عبد الناصر . وسيجيء اليوم الذى لن يذكر فيه إلا فى السياق العابر ، ثم يلوح زمن يهت فيه هذا كله ، فالغوات يا إخوان المحبين . كيف يمكن صون ما كان من حشر الماضي وبعد المستقبل الآتى ، وصعوبة المسافات ، كيف ؟ من أجل هذا خرجت وحاولت . وجاهدت ، حتى وصلت إلى سادق فى الديوان ، وألفت عندهم بركى ، وحططت رُحلى ، وفصلت خطقى ، وكان من أمرى ماكان ، ولم أعد ، أعدكم انقضى وكم تبغى ؟ مرشدى من بعد مولاي الحبيب الشهيد ؟ إذا تحركت إلى من ؟ وإذا اجتمعت فيمن ؟ وإذا افرقت فمن ؟ كل ما مرت به كنت منفصلا عنه حتى وإن اندجت فيه ، فصبا بمنه وإن دنوت . قال مولاي الحسين ، إن اتبعتى فثمة ما يجب ألا تسأل فيه ، وقد وقع الخطأ منى ، لكننى لم أبلغ بعد الحد الذى تحق علىّ فيه الجفوة الأثم مع أنى كتبت ولم أبلغ فى مواضع كثيرة كان لا بد أن أسأل فيها وأسفسر عنها . فإلى من أحيل شيئا من نصيبى وحيرى ، هذا كله ثقيل علىّ ، فأنا وإن بدوت ثابتا راسخا وأحيانا جهما صعب التقلب فإنى أرق للنظر ، وأشف ما يجئ للرائى لا إله إلا هو يعلم السر وما يخفى ، إنه على كل شيء قدير ، يكبت لأننى فى نسائى دائم عنى وعنم أحببت ، وكل

المجهول سربا ، فعلت وحيدا بدون وحدة إذ أنبأت حسي
الإنساني أني مقبل على لحظات عجبا ، ثم بدأ الفناء
المعارف في وعي ، فعلمت أنني أدنو من الديوان لكن من
جهة تخالف الجهة التي جئت منها أول مرة ، دنوت من
سائق ، انتظرت الإذن . علمت أن قدومي ليس
كمجيئي أول مرة ، وأنني مستدعي ، ولست ساعيا ،
تطلعت وأنا خلو من الدهشة الأولى . مولاي وسيدتي
الطاهرة في الموضع نفسه . وفي هذه المرة ، خيل إلي أن
إطرافتها تشي بشي بإطرلة أمي فحننت ، وملت ميلا ،
وتلالا الإلف الجميل في عيني حتى صرت غير قادر على
التزود ، فأعصت حدقي . ولت قلبه إمامي الحسين ،
وقاض أسأى ، فخطبته بوجهي وليس ينطق . .

- لماذا تركتني يا قرة أعين ؟

لم يبق ليكتي أعرف أنه يسمع ما تطنه نفسي ، واجهته
بملاح طفل ضل عن والده في قفر ، فجهره الأمن والظلم
والألم ، ولما ظهر له مرة أخرى لم يك ، ولم يزع عافيا ،
إنما وقف صامتا يعاتب ، ويشكو ، إنها اللحظات التي
تمهد للبكاء المرير ، فيها الخوف من عودة الوقت المر
والوحدة ، والفرحة بالجماع الشملي . ولما تصارع هذا
كله غلب الحسرس ، وغاب النطق . تقول رئيسة
الديوان :

- تشكو التعب ؟

أوجز . .

- مابدأت منه أعود إليه . .

تقول لي :

- اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسي . .

- هذا يقيني . .

تقول لي :

- ومن ضل فلما يضل عليها . .

- ليس للإنسان إلا ماسعي . .

ثم ينزل صمت . جامعي الإذن بالنظر إلى اكسير
قلبي ، ونن بؤ بؤ عيني .

ما تعلقت به يغلت عني . صرت معلقا في فراغ عتيم ،
ما من نجوم بادية ، ولا يابسة مأمولة ، انتقدت العلامة
وتأملت الدلالة ، فتذكرت قول شيخني الأكبر سيد
المعارفين يحيى الدين ، إن ألم يولد كبيرا ويصغر كلما دام
واستصحبه الإنسان ، حتى إن المعاقب بالضرب ما يجس
به إلا في أول ما يقع به مقدارا قليلا ، ثم لما يتخذ موقع
الضرب فلا يشعر به ، كذا الأحزان . كثيرا ما أحاول
جاهدا استعادة صوت أبي ، وعبثا أحاول ، فالأصوات
أول ما يستسلم للنسيان ، ثم تتبعها المعادات الصغيرة ،
كطريقة النظر إلى الموجودات ، وحركة الأيدي عند
الحديث ، والاضطجاعة ، ولوازم الحديث ، وهيئة
الضحك ، والإطراق عند التفكير ، وجوهر الحضور ،
يندغم هذا ، وتبتهت الفواصل ، ثم يتلخص الوجود
الذي كان في لفظ «أبي» و«أمي» و«صاحبي» ، وددت سماعه
لكن لم يتيسر ذلك ، فتمتيت الرجعى إلى منزل الأصوات
الباقية لكن عبثا التمني . نطقت بعتاي لمولاي وصفي ،
وإمامي الحسين . أفى مثل حالي يتأى الخليل عن خليله ؟
أنصبح قصيا وأنا بحاجة إلى الأنس ، لو بقي الإنسان
وحيدا هلك ، سمى إنسانا من الأنس ، خمسة حروف
متصلة أول ثلاثة منها أنس ، وهذا عين الحاجة . فلو
انقطع الأنس لا تمتعت الأسباب . كنت خائفا في ترحالي
هذا ، لأن وجودي تشتت فرأسي هنا وأطرافي موزعة .
لقد جتسمونا فرداي كما خلقناكم أول مرة . كنت وغيا
مكتملا في كيان متقوص . بكيت وأنا عاجز عن تخفيف
دمعي فالصلة مقطوعة بيني وبين يدي . ناجيت شفيعي أن
يمن علي ، فالساعة آتية لا ريب فيها . فاصفح الصفح
الجميل ، وهنا هفوت كل إذ رأيت الطائر الأخضر مالوف
الوجه لي ، محبوه عندي ، قطعني ، وقرق خالدي
حولي ، وتأملت لأفتح فاهي مستقبلا زادي ، فأشبع بعد
جوع ، وأطمئن بعد خوف ، وأستريح بعدكد ومشقة .
لكنه لم يفعل كما عودني . اقترب مادا جناحيه الضوئين ،
كنفك دمعي ، ونزح من همي ، فدعوت خالقي أن
يعلمته في أديبته ، وألا يضيئه أبدا ، وأن يعوضه شباب
الذي لم يحمه ، تبعته صاغرا ، مطعما ، مستكينا ، هادئا ،
وأنا لا أعلم المراد بي . مرزنا بفضاءات وفراغات لا مقابل
لها في العالم الإنساني ، لكن انشغالي بمقصدا جذبي عن
تأملها ، إلى أي غط ستنهي ؟ وأبفض الحيرة الجهل
بالوجهة . عند حد معين مقدر اتخذ خالد سبيله في

عندى طيف عتاب ، وغمام أمل ، وعبير رجاء ،
ككيف لمن هو مثل أن يعاتبه ؟

- مولاي .. لا أرجو إلا المودة في القرى ؟

يقول الشفوق ، نزهة الناظرين ، وموضع الإنصاف :

- إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه ..

- أولى شوق ، وأخرى تودد إليك .

يقول :

- ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبرا ؟

أنصرع :

- يا نبع الصفاء ، يا مشرق المودة ، تعذبني قلة
حيلي ، وصعوبة الطريق .

يقول ميراث الوارثين ، ودرة أصداف القرار المكين :

- إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه .

- يا إمامي ، لم .. حالى حالى ، جشك ملوعاً
بالفقد ، ربا أضلعتني على ما أقلت منى .. اقتصدته
أكثر ..

يقول صاحب الثغر العذب المتكوثر بعضا الظالمين :

- كل شيء يقدر .

استمرق قولي لعل وعسى :

- رأيت بعضا مما سمعت إليه ، هذا حق ، شاهدت
ما لم يتبع لغيري ، هذا حق ، صحتني ، وهذا شرف
عظيم لم يحظ به إنسان من العالمين ، لكنني كنت متفرباً ،
مبدداً . لم أك فاعلاً ..

يقول مراد الطالبين ، ونهاية مقصد الساعين :

- وجودك محدود وتبني وجوداً غير محدود ..

أهض :

- أعنى -

يجبني :

- أعن نفسك ..

أتوسل :

- تبهت الذكريات عندى ..

يقول :

- اسع ..

أفيض :

- يا حبيبي . يا مغرب الأسرار . يا لطيف المنن ،

يا رقيق الإشارة ، ما أبنيه لحظة تبقى ولا تفتي ..

يقول :

- كل يوم هوى شان ..

أشرح :

- مجرد لحظة عابرة ، تقع فيها عيني على من فقدت ،

على من ضاع منى ، على من طواه العلم ..

يقول شفيعى :

- لا يفنى أب له ابن .

أقول :

- لكننى قصرت ..

تقول سيدى ذات اللطف النوراني :

- بل ضيعت ما ضيعت ..

أستفسر خجلاً :

- ماذا ضيعنى ، وفى أى حيز فقدت ؟

يبسم :

- ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبرا .

ارتددت إلى صمى ، ضاق اللفظ واتسع المعنى ،

صعب المراد واستغلق المقصود ، وصار ما أراه تقريباً

بعيداً ، غير أنى خفت الفقد فنهطت :

- وعزتك ، عندى . ستجلى صابراً ، ولن أعصى

لك أمراً ..

وهنا سمعت مولاي الحسن طيب القلب :

- جمال ، أتمنا لك ما رأيت لأنك صدقنا فيها جتنا

له ، لكن المتاح مقدر بأول وآخر ، وحتى تفر عينا فإن
متهالك لم يحن بعد . .

وهنا نطقت رئيسة الديوان :

- أم تظن أنك مقدر بوجود لا يبلى وعمر لا يفنى ؟؟

أجيب :

- لا وجلالك عندي .

تقول :

- كل من عليها فان . .

أهمل حزينا الحزن كله ، أسيانا الأمل المر . .

- عفوك يا نعية ، رضاك يا طاهرة ، كان أمل استعادة
ما ضيعته ، فإذا بي أضيع ما تبقى لي ، ظننت أنني
وصلت ، بينما أنا في عين الفصل . ظننت أنني اجتمعت ،
وأنا في عين الفرق . .

ينطق إمامي :

- لست مهجلا ، ولن تترك سدى . .

ينزل قوله بردا وسلاما على . تقول رئيسة الديوان :

- أمامك المقامات ، فسلم وافهم واكتم . دليلك شيخ
العارفين يحى الدين . .

وهنا غمرني خوف ، ألم يحز رأسي ، ألم يفرقني عن
بعضي ؟ هاهو يقف مهيبا ، بالضبط كما رأيته أول مرة ،
لمحت شيئا يجمعه بعظيم ممن عرفتهم أول فتوق ، وبداية
تلمس الطريق ، الشيخ أمين الخولي الذي أثار بصائر
عدة . وليس هذا بالمقام المناسب لأفضل معرفتي به .
رأيت شجحي يحيى الدين بن عربي يقبض على قلبي في كفه
اليمنى ، يملك المندبل المنسوج من الضوء الغروي وموشى
بظلال النجوم ، يسطر راحته فيفك أسر ، يسمي قلبي ،
نعم . . قلبي أنا المنتزع من وطنه الذي هو
صدرى ، ها هو حيّ ينفض . هذا خفقه وتنبضه ، أتعرف
إلى الخفقة المتبعة التي أصغى إليها الأطباء طويلا في دنيا
حسّ ، قبل أن يصرحوا لي بتعب قلبي ، نتيجة علة
قديمة ، وكأنه لا يتقصه إلا عطب مادي ، مع أنه ناه
وفاض . ها هو يسمي . ثم يسجد . يسجد على مرأى

منى أمام الديوان كله ، يستدير تجاه مولاي الحسين ،
أصبح قلبي يرى ، فالقلب في الصدر أعمى لأن الصدر
حجاب علي ، والأل له رؤيته ، يختار وجهته يثنى عني ،
فأنا التابع وهو المتبوع ، يتناول مولاي الحسين بيديه ،
يرفعه ، يتعامل . يحس إليه بما أجهل ، يسلمه إلى شقيقته
الطاهرة النورانية رئيسة الديوان . تنظر إليه . تغدق عليه
الرحمة ، فيهدأ مدي ويكف زلزال . ليس بوسعي إلا
المراقبة فلا أعلم المراد بي أو يقلبي ، كفان رضا أن الحبيب
أحاطه بأنامله ، وأسبغ عليه العناية ، وبث النفس
العطري حوله ، رئيسة الديوان تظيل النظر . تمسك
جنبه ، تباعد ما بينهما ، فينقل كالثمرة ، ينقسم إلى
قسمين موصولين بريقة واهية . فيفصل ويتصل ، في
دنيا حسي . خفت إجراء عملية لإصلاح قلبي ، عندما
علمت أنني أغيب عن وعي ، وأن الطبيب المداوي يشق
صدرى ، ويستخرجه ، ويعرز فيه المشرط ، والرباط ،
كنت أجزع ، ولا يغمض لي جفن كلما تخيلت ذلك ،
وهاهو قلبي منفصل عني ، ولست بفائد شعوري ، ولا
أدرى المراد بي وبه ، ها هو قلبي شطران ، يفيض
ما بداخله ، تتدفق أحزاني ، فيضلا لا ينقطع ، وسيلا
لا ينتهي ، عديدة لأحضر لها : حزنا على ما ولى وانقذ
وهذا أعظمها ، وحزنا على أحباب الراحين ، وعشقي
القديم وآمال لم تتحقق ، وحزنا على ديار فارقتها ، وأرض
أخرى لم أكن بالغها إلا بشق الأنفس ، وحزنا على أمسيات
لطاف ، ولحظات قصار اتصل فيها البد بين العيون ،
وأصغيت فيها إلى الأوبة إصغاء حيل ، ولحظات ودعت
فيها ، حزنا على الشفق ، ونزول الغسق ، وحزنا على
نسمة لن ترجع ، حزني الغماض مجهول الكنه
والأسباب ، وحزني الداهم المفاجئ ، الغيت الذي
يقبضني من كافة جهات . وحزني الساري عندي على مهل
فيكرر شره ، ويعتم هواي ، وحزني على أحزاني
يفيض هذا كله من قلبي ، حتى أن تعجبت ، كيف اتسع
حيزي لهذا كله ؟ لاحظت أن سيد عرش قلبي ، والمنول
على خفقاته يردد الطرف بيني وبين مكتوب ، فرق فؤادي
لي ، وصعب على حالي ، دعمت دعمتين . وهنا تناولت
رئيسة الديوان قلبي كالوليد ، وعلى مهل غمسته في وعاء
الحنين ، ثم غمسته في وعاء الشوق . ثم الآمال ، ثم
الرجاء . ثم بللته بالرضى والصبر الجميل ، ثم جمعت

يبقى ويبيته ، عبرنا منازل الديوان ، والحسين إلى سائق يشتد ويقوى ، ألم يفسل فيه قلبى ؟ . تبدوا من بعد سحق شجرة ، أو تكون يشبه شجرة ، ازداد اقترابا ، هذا جذع بعيد في أسفل سافلين ، وفروعها ضاربة في أهل عليين ، لا يتقدر بعصرى على الإحاطة بها ، وكلما اقتربنا ازدادت يقينا باستحالة وصفي لها ، أو تصويرها لكم . ولكننى بأذى جهلى غير مدخر ما فى وسعى ، وخالقى المعين ، فلا شبه لها فى الأوصاف التى أعرف :

- تلك شجرة الخلق ..

أخذنى البُهت ، وفى اللحظة ذاتها التست بشيخى هو سيد العارفين الذى احدثت على يديه قبل أن أراه ، وصحبته قبل أن ألقاه ، وحديثى قبل أن أسمعه ، وشرح لى قبل أن يعلنى بعضا مما يعلم ، وزانى الطمأنانا شبهه الغريب بشيخى أمين الخولى - رحمه الله - غير أن ما شاب أسمى ، وكدر طمأنيتى أنه هو الذى حرّ عنى ، وهذا أنا ، المحكوم عليه بالأمان أبدا حتى فى لحظات أنه . شيخي الأكبر يحدثنى :

- تلك شجرة لم يرها آدمى قبلك ، فابشر بالحطوة لكل مخلوق من إنس وطير وحيوان وجن ، وزقة هنا يبدأ برعما مع بدله فى الحياة الدنيوية ، ثم تنمو مع غره ، لا تتقدمه ولا تتأخر عنه . إنما توازيه ، تخضر مع شبابه ، وتصفر مع شيخوخته ، وعند الأجل المسمى يدب إليها الوهن ، فتسقط عند تمام النضوج ، إذا نضج الثمر سقط ، وتلك لحظة مقدرة فى اللوح المرصود حيثما كان وما سيكون ..

أصحت ، ما أعلم عليه لم يره بشر إلا المصطفون من الكحل ، مع ذلك أضمرت فضولا ، لم أفه عنه ، ولم أصرح به ، حول اللوح المرصود ، تمثت لو أقب على مصيرى . وما هو مقدر . ومصابر إخوانى ، لم أبع إلا أن يسمى شيخي وأسمى خلفه ، كنت أرى الفروع والأوراق فى جللتها ، وليس فى تفصيلها ، حيرن مصدر الضوء الخفى : فلم تعهده عني فى دنياي ، سمعت ما يشبه الصراخ أو الاستغاثة فرفف فؤادى ، وتبلبل خاطرى ، ثم هذا حالى لما عرفت أن هذا مصاحب لسقوط أوراق وانفصالها عن أغصانها ، وأن آجالا حانت ومثت ، رأيت أوراقا تتهلولى ، وكأن رياحا خفية هينة - تمهلها قبل ذهابها إلى الممر السحيق ، وقع عندى أسى ، فأوأن

أحزاني التى فاضت ، واستخلصت لَهَا ومسته فى غرارة كيس قلبى السدين ، ثم غسلت هذا كله فى الشفق الوردى ، وهذا جوهر وجودى وخلاصة سرى الذى لم يطلع عليه مخلوق ، فاحفظوه عني يا هواة ودى . حفظكم خالقى من كل سوء . لما فرغت رئيسة الديوان نظرت إلى ، فتعاطف عندى الوداد ، ورأيت فيها هيئة أسمى عندما تتأملنى صامتة ، تنطق فى سكوتها بما يعجز اللسان عنه من حنو ، ورفق ، وشغفة بى . تمد قلبى إلى شيخ العارفين ، يلتفت إلى :

قلبك عندى أمانة ..

أسأل :

- لم ؟

- حتى لا يتحول ..

أولى بوجهى تجاهه حبيبي . أنطق من حزن وخوفى ..

- أنتنقى عنك ؟

يقول أنور الجبين :

- هذا شيخك فى مقاماتك .. اتبعه ، واخلص ، تكن من الكمل ..

إذن .. أوصانى تاج فؤادى ونبراسى . فأسلمت أمرى ، وسكن ميلدى . لكن بقى عندى خوف من شيخي ، خوف التلميذ فى مواجهة أستاذة وتخشي المريد إذ يخلو إلى شيخه ، وربة الطالب الذى يجد فى أثر مطلوبه ، بقى خوفى ، والخوف لا يكون إلا مع الجهل ، فلم أدر ما سيصير إليه أمرى مع شيخي . خفت ، مع أنى لم أخف ، عندما صحبت مولاي الحسين ، فهو الأمن وإن اخافنى ، وهو الرضا وإن أسخطنى ، وهو الرحيم بى وإن كدرنى أو عاقبنى ، أما فزعى الأكبر الآن ، أن يكون هذا آخر عهدى به ، لا تدرى نفس ماذا تكسب خدا ، ولا تدرى نفس بلى أرض تموت ، لم أصرح بما عندى ، وإن أبقت أنه ما من شيء ينفى على سائق ، غير أننى لم أؤكد إن كان شيخي يحاط عليا ؟ فارتت مركز الديوان وعندى حنين إلى قلبى ، حين لا يصحبه خفق . فقللى متنى . صار لى قانون الخاص وحلى الذى لأحال مثله ، هاهو شيخي الأكبر يسمى ، يخلو مهييا ، لا تنقص المسافة

خريفى كذا مطلعى ، والحريف يا أحبابى حد بين
 حدّين ، كالقاترين الماء الساخن والبارد ، وكالصوت بين
 المخافتة والجهر ، وكالتبسم بين الضحك والبكاء .
 وكالإغفاءة بين النوم واليقظة ، وكالتنويم بين الموت
 والحياة ، مرج البحرين يلتقيان ، بينهما برزخ لا يبغيان ،
 فبأى آلاء ربكما تكذبان . استوتفت أن يكوننى خريفية ،
 لذا قدر على الأسى الدائم المصاحب لى حتى فى ذرى
 جهنم ، والسدى يدفعنى إلى الصمت المساجى ، أو
 الإطراقة المباغتة ، بدون أن يبدو على أو يلوح عندى ،
 وظل هذا مجهولا لأقرب أحتى ، عدا اثنتين ، الأولى
 أمى ، والثانية سأسبح لكم باسمها ، إذ أنها ليست
 مصاحبة لى فى نشأتى الأولى ، رحم الله أبامى مع الأحباب
 المحلّص ، ولو اتسع المجال ، وتيسرت السبل ، فسأعقد
 فصلا خاصا بالخريف ، فالحديث طويل والأمر جليل .
 رأيت أودا لم تزل بعد خضراء تبتّر فجأة ، تموى ،
 واستحال على رؤية الحجر . قلت لشيوخى الأكبر :

- أين نيتها وكيف غرسها ؟

قال لى إن الشجرة الثمرة إنما تنبت بالحبة التى ينمو بها
 أصلها ، فإذا غرست تلك الحبة ، وغلّبت ، ودرّبت ،
 نبتت وقرّعت ، ولورقت ، واهتزت ، وأثمرت ، فإذا
 نظرت تلك الشجرة رأيتها فى تلك الحبة التى نبتت منها
 هذه الشجرة ، فالحبة فى البداية نقطة حتى أظهرت صورة
 الشجرة ، والشجرة فى النهاية بها ظهرت فأظهرت تلك
 الحبة ، فهى من الوجود ، وهى للوجود . قلت :

- لا أفهم ..

قال لى إن مثال ذلك تاجر عمد إلى فراشه ويزّه ، فطواه
 فى خزانة ملكه وجعله أثوابا بعضها فوق بعض ، فأول ثوب
 دججه وطواه هو آخر ثوب أظهره وأبداه .

ثم قال لى ، إن كل شىء فى الكون الحسى من
 الحوادث كالتقص والزيادة ، والغيب والشهادة ،
 والأعمال والأحوال ، والقول والفعل ، والائق والذوق ،
 ولطائف المعارف .. فمّن ثمرها . كذا البعد والقرب ،
 والمقامات ، ومناجاة العارفين ، ومشاهدات المجيبين ،
 وعالم الصورة والمضى ..

ثم قال لى : ما أنت إلا ثمرة من ثمارها ، وطرح من
 طروحاتها ..

ثم قال لى : أعرف ما تفكر فيه .. لكنك لو أردت
 الإحاطة بها فانت فى حاجة إلى عمر يماثل عمر الكون
 لكننى أتيت بما تقدّر عليه وأقدر ، قبل أن يرتد اليك طرقتك
 انظر ..

يتأخر عنى ، لماذا لم يتقدمنى ؟ سيحت رأسى حتى نقطة
 لم أستطع التقدم بعدها ، تطلعت لو أن قلبى معى
 لانتخلعت فصولى وتصدعت من خفقه ، أواجه غصنى .
 أحلق إلى وريقى ، حاولت النظر إلى نقطة التقاء غصنى
 بفرع الشجرة لكننى لم أقدر ، تخميت أن أدرك قوته
 واحتماله ، واستنتاج المتبقى ، واستعصى على ، فالظلال
 مبهمه ، و التشابك وعر ، تلك حياى ، الأفل منها
 والمقبل ، كل قديمى وعديثى ، وما سأصير إليه أراها
 خطوطا نحيلة على الورقة التى لا أدري متى ستهوى ؟
 غشائى الحزن الخريفى الذى أعرف . الغروب الذى طالما
 أوجعنى الوجع الحين . كأتى أرى عمرى بعد الحتام والقفل
 فتمتيت لوشرعت فى المكوث حتى أوقن أن ورقى لن تسقط
 أبدا ، أن أثبتها بىلى ، أن أرهاها أن أرقها لكن أين
 يداى ؟ ومن يمكننى . لو أعرف الآن متى سأقضى ، وإلام
 المصير ؟ فى اللوح المرصود ..

تطلعت بعينى المتقلتين بكسوف ثقيل إلى شيوخى فى
 الطريق :

- وما السبيل ؟

- اسأل سادة الديوان .. هذا ليس عندى ..

وما السبيل إليهم . وهل أراهم مرة أخرى ؟ كيف
 الطريق إلى معرفة المحو والإثبات ؟ غمزنى شيوخى فى
 مؤخرة رأسى :

- ارحل .. ولا تكن من أقام وحل ..

- إني من الراحلين أبدا . لكننى أود لو أرى ..

قاطعتى :

- انظر ..

قاطعت . رأيت الأشكال كلها من طول وعرض ،

العيون ، في الركن حشيتة يتمدد فوقها أخى الذى ظهرت ورقته قبلى ، اسمه كمال ، لم أر أخى الأكبر ، واسمه خلف ، حل به الطوى قبل البسط ، تلمطت أياحه القصار وانطوت ، مضت لم يتم برعمه ، ولم يمتد غصنه في شجرة الكون ، أما أنى كمال هذا فقد رأيته ولم أره . رأيته في العمر الذى ينسى فيه كل شيء ويحى من الذاكرة الواعية ، إذ غاب عنا ، وأنا ابن عامين إلا أربعة أيام ، فسبحان من له الدوام ، في الناحية اليمنى مرتبة عشوة قطنا ، يتمدد فوقها من هما أصل وفصل ، رأيت قفة من خوص مجدول بها ثياب ، وأربعة أرغفة شمسية من خبز قريتنا ، فوق صحيفة مطوية وكيس تفرح منه رائحة ملوخية ناشقة . هذا موقد غاز ، وتلك حلة من نحاس ، وهذا براد شاي من الصباح الأزرق ، منقط بدوائر بيضاء ، وأربعة أكواب من زجاج . أبى بين النوم واليقظة صجر . أرق قلبي ، يتذكر ما قاله عمر النوى خادم فندق الكلوب العصري إنه عند الأرق يناغش امراته ، يطلبها فيهمد فينام .

هكذا وقفت على أول مشروعي ، ورأيت أول سعي في الحياة الدنيا ، عندما سعى شطري من أبى ليتحم بجزئي من أمى علمت أن برعمى في شجرة الكون ، مسقى بالضجر ، والأرق ، والقلق ، والضيق والحشية من الغد الآتي ، علمت أنني بدأت غربا ، وسأعيش غربا كأي ، كما خلقنا كل شيء نعيده . سأنتهي كما بدأت ، هذا ما لازمني وما صاحني ، بعد أن رأيت ما رأيت خشيت ما لا يجوز الحشية منه ، ألا أوجد مع أن وجدت بالفعل . ماذا كنت سأصير إليه لو أن النوم غلب أبى ؟ لو أن أمى لم تستجب ؟ لو أنه استلقى على الظهر واندفق منية في حلم ليل ؟ لو أن الذرات المؤدية إلى تكون ضلت طريقها إليه ؟ ماذا لو أن أمى لم تخرج في ذلك اليوم ولم تعبر الوجبة ، ولم يرها أبى ولم يسأل الشيخ عبد اللطيف : ابنة من ؟ فيجيبه : أزوجه لك ؟

- تسؤل طالما راودك ..

بوغت ، شيخى الأكبر يصغى إلى مريق ، يتسم إلى ابتسامة لم ترحنى ، قال لي قبل أن أنطق :

- بل تمثيت ..

وانحناء ، واستقامة ، واستدارة ، وثلاث ، وتربيع ، تلك الليالي كلها . الشروق والغروب ، والفجر ، ومصادر الكابة . والبراعم التي تبت الختين ، وغصون الامال الرطبة ، وجذور الكدورة . وتشابك هذا بذلك ، وثمر الانقياض ، طافت في الخواطر وحت حول مصدرها . أوقفتني عند البه ، فتفتت بالبصر الحديد إلى ليل بعيد . تلك ذرات مشتة في دعاء أبى وخلاياه . وتلك كائنة عند أمى . رأيت شطري من أمى يلتحم بجزئي من أبى ، وأنا شيء ولا شيء . التفت إلى شيخى ، أبى أنى دوت برأسى التي هي كل . فهم عنى بالصمت ، سمح لي فسدلت البصر إلى ورقة أمى ، ودمعتي فرقة إذ رأيت وهنها ، وضعفها ، واصفرارها ، عكمتي حزن وفراق ضيق ، تلك مصيرها إلى انفصال وشيك ، لودادي هذا الحاطر قبل ذهاب أبى لنحت النواح الثاقب ، لوليت فراا وملئت رعبا ، لكنني تأملت الما مصيره إلى محو يورت ذلك بأن هذا مصيرى أيضا . وربما كنت لها من السابقين لكنني جاهل لا أدري . دعوت خالقي أن يذهب عنها الصفرة ، أن يببده وهنها . أن يبيلده اخضر او لكن هل رأى أحدكم يا أوليائي ورقة شجر ، تخضر بعد صفرة ، أو تينع بعد ذبول ؟ إذا رأى أحدكم مثل هذا فليرشدني ، ليدلني . ذلكم خالقي على الطرق الآمنة ، والدروب السهلة الموصلة إلى الأمان وجنبكم سكتي المطفئة .. آمين !

لكنني ماذا جرى عندي ؟ وقد كان مجرد خاطر ؟ فراق أبى أو أمى يحى في مقلتي المدمع !! مالى أوشك على الخضوع والامتثال لرحيل أبى ؟ والتعايش مع يفتى بأننى لن أراه أبدا ؟ مالى استيقظ فأتخيل أحيانا أحزان على إقلاع روح أمى ؟ مالى أحزن لنفسى ؟ حتى أنني لأرى وجودى وأوانى المغرب قبل غمامه ؟ مالى ؟ وماذا جرى لي ؟ والله أنا في حيرة دممرت ياخطارى ، الأمر حيرة ، الأمر حيرة !!

يامرئى شيخى أن أسدد البصر ، أرى تلك اللحظة من هذه الليلة ، جدران حجرة في بيت قديم قريب من الأهر . لبة الغاز مظفة في الغرفة الوحيدة التي لا تزدى إلى غرفة أخرى . مسلمير مدقوقة في الجدار ، علقنت إلى رؤوسها البارزة جلايب أبى ، وفستان أسود لأمى ، وقميص داخلى بصل اللون ، سبحان من أنعم على بالكشف فجعلني أرى اللون في العتمة ، والمعنى العاثر في

ثالث ، قال يتأن بالغ :

- بل .. وددت أبا غيره ..

- هذا بعيد عني ..

- وكنت تمجّل من التصريح بوظيفته ، وعمله كساع
أسبلت جفني كبديل لإطراقة رأسي :

- كان ذلك في زمن جاهليتي ، قبل هدايتي وانحيازي
إلى الفقراء أمثالي ، ومحاولتي تبديد الظروف المؤدية بهذا
إلى فقر ، وذلك إلى ثراه ..

- هذا حق ، وما ذكرته أنا حق ..

- سيدي .. لم أتخيل الفراق أبدا ، كنت أصغى إلى
القرآن الكريم يصف يوم الهول الأكبر ، يوم تذهل كل
مرضعة عما أرضعت ، وأحزن لمجرد تصوري أنني سأشغل
عنها يوم الحشر الأعظم ..

يقول شيخني الأكبر :

- كنت صغيرا ، ضعيفا ، في حاجة إليهما ..

أنضرع :

- مولاي ، أنت تقسوعلي ..

- يا ولدي ، أنا أعلم الناس بما كابدت ، أعلم أن
الشغفة ملازمة لسفرنا هذا ، لكن للحقيقة قيط مقض
موجع ، يا بني ما من سؤال إلا وله جواب ، فتأهب لتحل
بمقام الاغتراب ..

- أيطول مقامي ؟

- ستبقى ماكنت مستصير إليه لو أن ذراتك المكونة

لوجودك افترقت وفضلت ، وما سعت ..

- وأهى ؟

- أيتها ؟

- أهي الذي من أجله خرجت . من أجله جئت إلى
الديوان .

يبتسم ، لكنها ابتسامة تفضفض سكينتي ..

- أتذكره ؟

أتوجع :

- مولاي .. لست بضمين .

يجلس شعري :

ارحل ..

أدرك أننا ننأى عن شجرة الخلق ، نفارق غموسها
وطرحها ، كما لما ونقصاتها ، تلج خلاه كله عياه ، أعي
أن الظلال التي رأيتها تتخلل الغصون والأوراق ما هي إلا
المصائر البديلة ، أنتبه إلى شيخني الأكبر يخاطبني بلا
صوت ، بلا نطق ، تخرج المفاهيم من عنده إلى عندي .

- لما كان الخلق كل يوم في شأن ، كان تغليب العالم من
حال إلى حال مع الأنفاس ، فلا يثبت العالم قط على حالة
واحدة ، لأن الله خلاق على الدوام ، ولو بقى العالم على
حالة واحدة زمانين لانتصف بالغي عن الله ، ولكن الناس
في ليس من خلق جديد فسيحان من أعطى أصل الكشف
والوجود المتنزّه في تغليب الأحوال والمشاهدة لمن هو كل يوم
في شأن .. فافهم !

جال البطلان

ابتهال سام | ملك الشغل

- ١ -

الذى تمر به الأتوبيسات غير المكتظة والسيارات الأجرة والملاكي .

في الحارة الثانية على اليسار . يوجد حمار يقف على بابها بالعرض وآخرها سد . أما العربة الكارو فملقاة وراء ظهره يتوسطها يرسم مبعثر وروث وماء مجارى .

حاولت عبثاً الدخول إلى الحارة التى وصفها لى بعض الناس وقالوا : إن الحاج محمد يقطن بها ، لم أنجح إلا بالاستمئانة بشاين كانا خارجين لتوها من الحارة أزاحا الحمار فتمكنت من القفز من دائرة الروث إلى الدخل .

بيوت الحارة بلا أرقام ، كل بيت مائل على كتف أخيه كمجموعة من المعجائر يستند بعضهم بعضاً بلا عكاكيز .

سألت بعض النسوة القابعات على مدخل دارهن عن بيت الحاج محمد أشارت إحداهن بسيابتها إلى المنزل قبل الأخير ، صعدت عشر درجات متسوية من سلم بلا درابزين تكاد الدرجة الأولى منه تلتصق بالباب الخشبي للدخول المفتوح نصف ضلعة .

- ٢ -

رَن جرس المدرسة معلناً انتهاء الحصّة الأخيرة .

أمشاط بلا ستيك معوجة الأسنان . ملاعق من الحديد الزهر . أوان لا يوجد بينها وبين النار عمار إلا مرة واحدة . عدد ليس بالكثير من المرايا فوات أحجام مختلفة . بنس شعر . ملاقيط . دبابيس . إبر خياطة . علب ورنيش . بضائع متناثرة على جانبي الطريق وأطرافه في شارع ضيق طويل تنفّرع منه حارات على اليمين واليسار ، على أبوابها يفترش الباعة بضائعهم فوق مزق من القماش والكرتون المبعثر بإهمال ، على جوانبها عربات يد تحتوى إشارات ملونة ومناديل وقمصان نابليون وصور ألوانها فاقعة ، وأخرى عملات بالبرتقال واليوسفى والبطاطا والمجوة المكشوفة التى يتكاثر عليها الذباب وغيرهن من العربات المحملات بالطبول والطرطير وقطع الجيلاتن المربعة (أم صاغ) .

صوت الباعة في الشارع مختلط بأزيز عجلات عربات الكارو . ترام في منتصف الشارع يجبو وآخر . . . يركب الكمسارى على رأسه كى يصلح من السنجة المخلوعة . . . أتوبيسات بأرقام شبه محوكة مكتظة بالبشر تترنح بين يسىرى ، يدور بعضها حول بعض في الشارع الضيق الطويل حتى تصل في امتداد نهايته إلى الطريق العمومي

انجهت وزميلة لي صوب باب الخروج وقد كنا متواعنتين منذ الصباح على الذهاب إلى الحاج محمد بعد انتهاء اليوم الدراسي أهل بإحدى يدي كراسات مضمومة إلى صدري ، واليد الأخرى المليئة بآثار الطباشير أهل بها حقبة صغيرة كالحبة اللون فوقها كتاب .

مررنا في طريق عودتنا على بضعة محلات اقتحت حديثاً ، كانت الزينة واللافتات غملاً الشارع . تحتلط اللعيات الملونة بأشعة الشمس الحارقة محدثة انعكاسات على عيني . أما صوت الميكروفون فكان يعلو ويعلو بعبارات الترحيب وأغنيات الفرح القديم منها والحديث ويكاد يخرق أذني وأنا أعبر الشارع إلى محطة الأنطويس .

كانت أشعة الشمس تخدش عيني وتلذع وجهي المتصبب بالعرق وأنا أقف على نفس دائرة مكاني وأستند بظفري على نفس العمود الحديدى للمحطة الذى يزداد صدؤاً عاماً وراء عام وأرى نفس الوجوه العبوسة . تلك الوجوه التى أضحت كبصمات سوداء في وجه النهار المخنوق ساعة الظهيرة .

- أوفوف .. ياساتر ! هو الأنطويس دائماً يتأخر ويلطعنا اللطعة دى ! قالت زميلتي وقالت - كان صوتها يأتيني كهيممات فارغة . يأتى الأنطويس أولاً يأتى .. لم أجد اتصالاً أو أندھش منذ سنوات مضت .

كان جالساً على أريكة مرتفعة ارتفاعاً يبتأ عن الأرض متكتاً بإحدى يديه على مسند قريب ومسكاً باليد الأخرى طرف نرجيلة معلقة في فمه الذى تصعد منه حلقات دخان دائرية ، يرتدى جلباباً طويلاً يستر إحدى قدميه ويكشف عن جزء من الساق الأخرى للثنية بواسطة القدم الموضوعة على الأريكة ، ورائه نافذة صغيرة مفتوحة الضلعين ، على قاعدتها (قلة) ذات غطاء أسود اللون .

لم يك في الحجرة الضيقة المربعة الأضلاع غير ثلاث أريكات تنوسطها طاولة بيضاوية الشكل وحصرية تبدو مستهلكة تقترش الأرضية يجلس الحاج محمد السمار (ملك الشغل) كما يسمونه في الحارة على الأريكة التى في منتصف الفرة والمواجهة للباب الذى دخلت منه .

لسعات الشمس تكاد تحرق جلدي .. رأسى يكاد ينفجر من الصداع ، وساقى قد كلتا من الوقوف وكادتا أن تذلوبا على الأسفلت .. في صدري صرخة مكتومة .. ورغبة أن يحدث شيء مألوف ولومرة واحدة .

ها هو الأنطويس يأتى متعكراً على عجلاته المتهاكة ، أكرام اللحم والعظام تبرع إليه .

- بالللا بسرعة أجرى حناجر على الحاج محمد .

صاحت زميلتي بصوت عال وهي تركض في اتجاه الأنطويس . الصداع يزداد حدة والدوار يتصاعد .

كانت عيناه الجاحظتان مصويتين نحوى ، تكادان تقترسان وجهي وجسدى النحيل . كانتا كدوامتين في بحور موهلة في العمق . «غريفة» لمن لا يعرف العموم .. ولم أكن لا أحسن العموم فقط ، بل لا أعرفه بتاتاً !

أشار لي بطرف الرجلية أن أجلس .. جلست بحذر على طرف أريكة جانبية - لحظة صمت .. توغلت فيها عيني داخل صورة كبيرة الحجم معلقة على الحائط ذات بروز سميك أضلاعها غير متساوية .. يبرز منها وجه شديد الشبه بالحاج محمد لكنه أكبر سناً . قطع صوته المتهدج الأنفاس ، المحشرج من آثار الدخان ، شرودى أمام الصورة .

- فيه مكان قاضى ليكى ومدرسة عيال . المرتب سنأشر جنبه ليا منهم جنبه كل شهر . قلنى إيه ؟

هالنى أن يحدد بتلك السرعة ما اتوتيت الكلام فيه . ابتلعت ريقى وأنا أهز رأسى إلى أسفل بالإيجاب .

الصداع مستمر في حدته ، الدوار مازال يتصاعد ، والإحساس بالغثاين يزيد .. كل الأشياء أمام عيني مقبولة رأساً على عقب .

لا . ليس اليوم فليأخذ الإنارة اليوم الثان والثالث إننى متعبة .. متعبة . قلت بصوت مخنوق لم يسمعه غيرى . ضاع في الزحام كما ضاع الأنطويس الذى رحل بدونى .

صوت المذيع مازال يندندن في أذني ، وجددتى أسير

كل يوم .. لمدة شهر . أسمع نفس الجواب بعد
فصل من المدرسة لأنى لم أدفع إتاوة كل شهر أجرة
السمره للحاج محمد (ملك الشغل) .

منساقه إلى حيث المحلات المزركشة والفترينات المزينة
بلمبات كهربائية ملفوفة في سحر الألوان والأقمشة
والأحذية والأجهزة .

- ٣ -

الحارة نفس الحارة لم تتغير والتزام والعربات الكارو
وخطوط اللاهته المطبوعة على تعاريج أزقتها . . في داخل
طير جريح يتزف ، قد قص جناحه بأيدي صياد ماهر
الحارة نفس الحارة . . والطريق أمامى طويل من الزقاق
الذى يقطن فيه الحاج محمد إلى الشارع العمومى الذى تمر
فيه سيارات الأجرة والملاكى .

نفس الوجوه المبوسة والعربات الكارو والأرض
المفترشة بالبضائع المهلهلة السيئة الصنعة والحارات السد
والسلم المروج الدرجات .

- الحاج محمد يقول إنه مش قاضى يقابل حد .

بورسعيد : ابتهاج سالم

عدد خاص عن القصة العربية

تصدر مجلة «إبداع» في أول شهر أغسطس القادم عددا خاصا عن القصة
العربية . يضم دراسات نقدية عن الرواية والقصة القصيرة . ونماذج من
القصة القصيرة في مصر والوطن العربى .

وأصرة تحرير المجلة توجه الدعوة إلى سائر النقاد والقصاصين في مصر
والوطن العربى للإسهام في تحرير هذا العدد الخاص ، حتى يكون وثيقة هامة
تضاف إلى الوثائق الأدبية عن القصة العربية في العصر الحديث
وترسل القصص والدراسات بالبريد ، أو تسلم باليد ، على هذا
المنوان

(٢٧) ش عبد الحالى ثروت - الدور الخامس - مجلة إبداع - ص ب

٦٦٦ - السيد رئيس التحرير) تليفون ٧٥٨٦٩١



المجلس الأعلى للثقافة

الأمانات الفنية

مسابقة يوسف السباعي

للتقد القصصى

تعلن لجنة القصة عن فتح باب التقدم لهذه المسابقة
بقسميها :

١ - المقالة النقدية

ولها سبع جوائز قيمة كل منها ١٠٠ جنيه ولا تقل عن ١٠
صفحات فولسكاب

٢ - الدراسة النقدية

ولها ثلاث جوائز قيمة كل منها ٤٠٠ جنيه ولا تقل عن سبعين
صفحة فولسكاب

يقدم الإنتاج من ٤ نسخ إلى الأمانات الفنية بالمجلس الاعلى
للتقافه (٩ شارع حسن صبرى بالزمالك)
فى موعد أقصاه آخر أغسطس ١٩٨٤ ويمكن الاطلاع على
التفاصيل بأمانة لجنة القصة بالمجلس .

أحمد دمرداش حسين | حصاة في فم العنكبوت

تردده فيسط راحته بالأجر وتناول بالأخرى حفنة التمر . .
فمصرير التراب المقلب لم يعد يجلى إزاء هذا الجوع الطائر
في الأثير ، والذي حط على عيونهم وراح ينسج فيهم
سلاسله المشدودة إلى طاحون الذات النيمة أبدا ، حتى
فرطهم إلى شظايا تصادم كالمناكب في خضم تيارات
الصقيع الناجمة عن ليل الحفارات المتراصة ، والذي لا
يجده شيء سوى الخواء .

وتعثر عينه التائهتان في دروب وحدته المقفرة التي
لا يسمع فيها رقة جناح ، بفتات النخيل المتناثرة تدوسها
بقسوة نفس الأقدام التي عانقتها يوماً والصدور صاعدة
نحو الدفء الكامن في تلك الشمرات الصغيرة ، والتي
ظلت تفيض بالحرارة في أشد لياليهم برودة ، حتى أجهز
عليها المنشار .

ارتفع صوت الموسيقى المثلج حتى طغى على أزيز
المولد الذي ينشر الدفء داخل ذلك « الكرفان » المظلم
عليهم في تحد من فوق ريوته ، فتعلقت نظراته المثقلة
بالأسي بتلك الأفرع الحديدية النامية على قمته لتحط
عليها الرسائل الوافدة عبر الأثير حاملة أقدارهم .
« الكرفان » !! . هذا البحر العام بالخواجات المكين
الآن ومنذ سنين لم يعد يذكر عددها على خراشطهم

كانت الكتيان الرملية النازفة من التجويف الدامي
الذي أحدثته الحفارات الهادرة بالأرض قد بدأت رحلتها
غير المرئية عائدة مرة أخرى إلى نفس التجويف الذي راح
يسيطر لها ذراعين على شكل أخدودين متعين تتصل
حافتها في مواضع متقاربة بنخلات شقت بطوفا وهي لم
تزل بعد في طور النماء ، لتصبح مداساً لأقدام العابرين إلى
الخواء ، ورغم هذا استمروا يتنافسون في نبش قاع
التجويف ، ولم تنوافر لديهم الرغبة قط في تلمس الخطر
المخدق بهم ، كما لو كانوا قد عز عليهم أن يموتوا معرضين
للهواء الطلق . ولكن سواعدهم لم تكن بقوة سواعدهم
الأسس العفية ، فضراوة المنافسة الناجمة عن قلة ما يلفظه
التجويف من معدن إزاء عددهم المتنامي يوماً بعد يوم قد
جعلت الأثرة المشوية بالقسوة تسرى فيهم مسرى السوس
الذي يبقى على ملامح الضحية ويتناول أعماقها في روية ،
حتى يحولها إلى شيء أشبه بطائر محطت بجبال من يراه بريشة
اللامع وعقته المملوط أنه على وشك التفريد ، بينما هو قد
فارق الحياة منذ بعيد .

- حفنة التمر بأجر يوم ؟ !

وتردد برهة ، ولكن القشعريرة التي شملته بتأثير برودة
الغروب المنتدرة بحلول ليل الحفارات الموحش حسمت

الالكترونية يزحون بأصابع أمرة صفوف النخلات الالهية بالتمر صوب التروس الباردة للحفارات ، من أجل مزيد من التنافس ويصيص من المعدن !! . بهق نواة ، ثم دفع على الفور بثمره أخرى إلى تجويف فمه ، وراح لسانه يتحسس بحنو ملمسها الدافئ ، قبل أن يجهز بأسنانه المصلطكة بتأثير الدوار الذى تنشره تلك الحفارات المهددة ، والى لا تكف عن النوص فى لحم الأرض ليتسع جرحها وينساب التزيف الرمل مغرقاً في مسراه كل ما يصادفه من شجيرات الزيتون المتألقة بشمارها ، رغم دنو حثفها .
- حطت طائرة المسؤلين . .

أطلق بصقة بلا نواة . . لقد جاءوا عبر الفضاء المويوه ليتجسأوا فى الأذان غيرتهم الدعائية المحنطة على ذلك التراب المهدر من زمن تحت سنابك الحفارات العاديات بلا توقف فوق فسائل النخيل . أطياف موسمية وحين تأق من الفضاء تتراى لهم عن بعد يوجوهها الضاوية تحت وهج الفلاشات ، والشئ الوحيد المشترك الآن بينهم هو تلك الخوذات التى اعصرتها الأطياف قبل أن تمس بأقدامها التراب . تحوم حولهم يآذانها الموصدة ، التى تنفرج فى ترحاب كلما تباعدت شفة الأجانب حتى لمجرد التلاؤب . عيوبها متعالية لا تبصر ألق الزيتون ، ولكنها تستجيب على الفور للأوامر الضوئية الصادرة عن تلك الخراطط الالكترونية المعينة ، التى يبدو أنها لن تتوقف أبداً عن طلب الخفر .

مهلا . نافورات الهواء ! لن يمضى هذا الخفر أبعد من ذلك ! نهايته وشيكة ، ويحفن من أصابع ناسف الصخر يسهل الحصول عليها بثمان بخص ، حيث تعرض بسلال التمرق لآلى الموت المتصلة دون نهار . وبها يطوق نفسه ، ثم يعانق فى شوق ذلك الكرفان الذى استلب أحاسيسهم الإنسانية ، ليرحل الأجانب وخرائطهم اللعينة إلى الفضاء ، وتسلم النخلات وضروع العنزات من الفناء .

كان الكائنات الخاص بهم مكوناً من شرائع خشبية مرطقة بتقرب تلدغ من خلالها الحفارات بدوارها رموس

من بالداخل . وفى الداخل كانوا متحلقين فى صمت حول جهاز البث الملون بأرواحهم المتخممة بأوزار الصراع اليومى الدائر فى قاء التحويف الأسمن الهواء . ومن بين دخان الأنفاس الالهة خلف الفرص المتتابعة فى شريط الوهم الساحط بالألوان ، راحت تتراى له تلك الوجوه النسائية انفصاخة بالدعوة ، وعيوبها الملونة بالغواية مسلطة عليه فى إلحاح ، فبدأت تحبو التماعاة الإصرار فى عينيه ، لكنه لم ينتظر واستدار بصموية ، ثم أطلق ساقيه فاراً من سحرها وراحت تحجب عينيه . ولم يكن قد قطع سوى أمتار قليلة حين دهمه الأثير المسيل للعاب ، وراحت تنساب فى عينيه وعبر راحته المشنجة عليها تلك الوجوه النسائية وعيوبها الفيروزية تتماوج بنعومة دافئة وهى ترشف بشفاهاها اللذنة عصير التراب الملب . وشمله سعار وحشى بهق على أثره تلك الثمرة السلحفاة المتشعبة بلسانه ، واستسلم لذلك الدفء السريع ، والسارى من بين ساقيه إلى قمة رأسه . . تجشأ مرة ثانية وبعدها طوح بالعلبة الفارغة إلى الهواء الذى امتصها دون أى صوت مثل آلاف الأخريات .

وراح السعار ينث فى هواجسه السوداء تجاه تلك التمرات الصغيرة التى باتت حفة منها تلتهم كل أجرة عن سخرة يوم طويل ، وعنايه . عنايه الديدان الزاحفة فى أنفاق وحدتها المجدية ، يراق على مذبذب الأسعار التى تمنح لفائف التمر ! . هاجس تلو آخر وعيناه تدوران بلا هوادة بالجذع تفشان من أى ناحية تأبه ، حتى استقرتا على بقعة ناضرة فيه ، فهوى منشاره المستون بلفى هواجسه العمياء على الجذع المشابة جذوره عبر الصخر ، والعارى فى نفس الوقت من أية مقاومة لإزاء نوايا البشر . وراحت حركة ساعديه الآلية ، ورأسه المترنحة معها تذبذب بقع الندى التهافتة ، على التصل الساخن للسلاح ، لتحلق من جديد ساحبة ضمن السرب الشفاف ذرات البخار المتطايرة من منخريه على إيقاع حشرجة أنفاسه المتلاحقة .

وأخيراً راح الجذع السامق يستجيب لنداء المحاذية الذى تمخذه طويلاً ، ومع دوى ارتطام القمة الدافئة الظل بالأرض ، انطلقت من مقهاها تلك الريح الأريالية التى

الشيء المألوف من بين الرمال ، مع اختلاجة فوز يسيرة
ترمش أجفانه .

وعلى ضوء النهار الشاحب يرمد الحفارات عشروا عليه
متصلياً وقد امتلأت خيته بلعاب جاف رغم دفء ملمسه
الخارجي ، فأسبلوا عينيه في عجلة خالية من المشاعر .
لكن الشيء الذي حيرهم بعد ذلك حين تذكروه في
معرض مشابحتهم اليومية ، هو تلك الحصاة التي
أبصروها محشورة بين فكبيه ، والتي من فرط عجلتهم لم
يكلفوا أنفسهم عناء رفعها ! .

القاهرة : أحمد دمرdash حسين

تحصد ذابلات الجذور ، وأحالت الهواء حوله إلى كتلة
باردة رمت به في غيوبة توقفت فيها أنفاسه فترة ، ثم
عادت تتردد بعدها بقدر سمح له بأن يزحف بينها راحته
المقرورة تواصل غربلة الرمال التي أضفت عليه شحوبها ،
من بين أصابعها باحثة عن تلك الثمرة التي لفظها من
قبيل ، ومازال طعمها في فمه . وعندما أحس بشيء
مألوف يلامس سطح راحته التي جدت دملها قبضها في
عنا ، ثم راح يجر جسده الذي غطته الريح بكفن من
الأعشاب اليابسة ، صوب قبضته ، وهناك انكببت شفتاه
الظامتان إلى الدفء على سطح راحته تلتقطان ذلك



لورى لوييس

قصّة هندية

يقدم: كوليان سيو
ترجمة: سامي فريد

د كوليان سيو ، Kollan sio كاتب هندي شاب يعمل بإحدى وكالات النشر في كلكتا ، صدرت له رواية ومجموعة من القصص نشرت جميعها ، وترجم معظمها إلى عدد من اللغات ، أما قصته هذه فقد نشرت له فصلية تصدر في كلكتا بعنوان Quest وذلك في شتاء ٦٢، ٦٣ وكان للمؤلف من العمر وقتذاك ٢٧ عاما . والقصّة «لورى لوييس» صدرت كذلك ضمن مجموعة short story Intevation التي جمعت عدداً من القصص العالمي من مختلف أقطار الأرض : من الولايات المتحدة وفنلندا وإيرلندا وهنغاريا ومصر والاتحاد السوفيتي والصين وغانا والفلبين وبولندا لشاهير الكتاب والقصاصين في كل منها

باضطراب . كان الدور في (الركوب) على ، فنزل ابن عمي وأمسك (العجلة) بينما رحت امتطيها سائداً نفسي إلى الحائط ، ثم دفعت الحائط بقدمي فاقلعت بها طائرا بطول الحارة ، وفي منتصف المسافة ، وبينما كنت أحكم قبضتي على المقود إذ بي أضغط على (الفرامل) دون قصد من فتتوقف الدراجة دفعة واحدة ، ثم تهوى مقرعة . حاولت أن أنفض غير أن فردة حدائي اليسرى كانت محشورة في مكان ما في الدراجة فمضيت ساقطا ، وفي النهاية خلعت الحذاء كان ثمة من يضحك بصوت مرتفع .

قال ابن عمي (صه بالورى)

وسألت : « من يكون هذا الكلب » بينما أنا أعرج باحثا عن بعض الدرجات أجلس عليها .

من الأدب الهندي الحديث
لورى لوييس

كأن أول لقاءى بلورى لوييس في الحارة خلف منزل ابن عمي خلال أجازة الصيف ، وكنت وابن عمي نكتري دراجة نحاول أن نعلم نفسيينا معا كيف نركبها عندما فوجئنا بذلك الصبي واقفا أمام بوابة المنزل المقابل وعلى وجهه ابتسامة ينتصبها ، وكلما اصطدمنا بعامود إضاءة أو انكفأت بنا الدراجة ضحك . حاولنا صرف انتباهنا عنه ومضينا نواصل تدريينا ، وكان سقوطنا وتحبطنا يزيدان

ارتقيتا الدرج واحدا وراء الآخر في طابور . كان الدرج من الحديد المطاوع حلزوني الشكل يقع خلف البيت بسلماته الناقصة التي كان على المرء أن يحسب حسابها كلما صعد ، وكان ابن عمي دائما ما يردد « حذار هنا ! » ثم « انتبهنا هنا ! » .

على مائدة الغذاء كان ثمة ثلاثة أقدماء كبيرة ملأى بالليمونادة تتأرجح على سطحها مكعبات الثلج وقد تكثفت على زجاجها حبيبات الندى ، وبينما نحن نعب منها بجلء أفواهنا دخلت عمي حاملة صينية عليها كمية من الكعك ، ثم جلست ، وسألت لوري :

« أأنت تقيم مع مسز روبنسون ؟ »

أجاب لوري في هدوء يشوبه الحجل « نعم ياسيدتي »

« أظن أنها عمتك ؟ »

« نعم ياسيدتي ، شقيقة أبي »

« متى وصلتكم ؟ »

« في منتصف نوفمبر »

تلت ذلك فترة صمت كنا خلالها ساكتين ، تنبهت عمي لصمتنا فنهضت وغادرتنا إلى المطبخ ، فبدأنا الكلام ..

« نعم ياسيدتي » قالها ابن عمي وهو يضحك مستهزئا .

« أوه ، كف عن هذا الآن » قلتها عابسا في وجهه ، فلقد كان هو المضيف على أية حال .

قال لوري : « لقد تعلمتها من طيبب بلحدي الإرساليات الأمريكية » وأضاف : « أثناء خروجنا ، كان علينا أن نمر في سيرا على ست قري قبل أن نمر على عربة نقل نستقلها ، وكان فينا بعض المرضى . كنت قد اعتدت حمل حقيبة الطيبب أثناء تنواله في الليل ، وكان كلما التقى بامرأة قال لها « مساء الخير ياسيدتي » ، « حسن ياسيدتي ، كيف الحال اليوم » ، « قدمناك تبودان جيلتان ياسيدتي » ، وكان لوري أثناء تقليده لملاحظات طيبب الإرسالية الأمريكية ، يستخدم نبرة أنفية مبالغ فيها .

سأله « هل تعبت كثيرا ؟ »

أجاب ابن عمي : « إنه لوري لويس .. واحد من هؤلاء الإنجلو بورمويين الذين نزحوا إلى هنا في الكريسماس الماضي ، أخوه إدجار في فصل ، بياله من لمحي لقد فروا من بورما عندما دخلها اليابانيون » الآن تذكرت الأخوين ، لقد كانا هناك في المدرسة منذ ما لا يزيد على شهرين ودائما ما كانا يرتديان قمصانا من الكاكي وبطالات حتى الركبتين كما لو كانا في الجيش أو ما شابه . كنا زمن الحرب ، وكانت كلكتا قد نالت نصيبها من اللاجئين ، وصل الأقارب والأصدقاء بالمدينة ، بعضهم وليس معه إلا ملابسه يحملها وراء ظهره . واستقر الجميع في بيوت أقاربهم وأصدقائهم .

قال لوري متوددا وهو يتجه نحونا « معذرة ، أتريداني أن أعلمكما ، وغمغمت مديرا ظهري ، وفي نفسى من الآلام مثل ما في ركبتي ولماذا لا يقصر بعض الناس اهتمامهم على شئونهم الخاصة » لكن لوري لم يسمع قمضي إلى الدراجة ، ورفعها عن الأرض ثم هزها وفي رشاقة بالغة راح يمتطيها ، ووقفنا نرقبه وهو يمتطئ بها عبر الحارة ذهابا ثم وهو يستدير بها عند طرفها الأقصى في مهارة ، ويعود منطلقا بها نحونا . وترجل عنها بحركة خفيفة سريعة قائلا « إنها ليست غاية في الصعوبة .. ساريكما » واستسلمنا في خضوع مأخوذين بالعرض الذي قدمه لمهارته .

كان معلما بالفطرة ، وصوبوا سريع البدنية ، وكان سلوكه يتسم بالمكر والمراوعة بطريقة يصعب معها تعنيفه ، لكنه نظرا لكونه الأطول قاما والأكبر سنا فلقد أصبح الوضع محتملا .

ظللنا نحو ساعة على هذه الحال عندما أطلت عمي نافذة الطابق الأول وسألت ما إذا كنا نريد ليمونادة ؟

« نعم ياماما » أجاب ابن عمي ردا عليها . رفعت عمي ثلاثة أصابع ولوححت بها إلى ابن عمي متسائلة ، فالتفت إلى لوري وسأله :

« هل تريد بعضا من الليمونادة بالوري ؟ »

أجاب لوري : « نعم »

ونعم رد ابن عمي ، وتوارت عمي داخلية .

ردّ وهو يرفع عينيه « أووف ! » كان علينا أن نصل إلى آخر قرية عندما جاءت العربية ، وكنا نجرى بأسرع ما نستطيع سيقاننا خلفنا .

كنا إذا جلسنا نستريح دقيقتين ، عدونا في مقابلهما دقيقتين ، لكننا كنا إذا أردنا أن نجلس ولو حتى لمدة نصف دقيقة ، نتمنى أن تطول ساعة ، وعلى هذا كنا نحاول ألا نجلس على الإطلاق حتى الليل حيث نستطيع أن نرقد جيئنا ونغفو للحظة . واستمر الحال على ذلك ثلاثة أيام وثلاث ليال ، وكنا في بعض الأحيان لانجد الماء . مثل هذا - ونقر بظفره على زجاج الكوب - كان يعد سرايا قاتلا . وتلفت حولي أرى ماإذا كانت عمق خارج مجال السمع !

قال ابن عمي : « هيا بنا ، إذا كنا سندفع أجرة ساعة أخرى دعونا لانضيحها » ومن ثم عينا الليمونادة وقبضنا كل منا على قطعة من الكعك ثم مضينا نازلين إلى حيث تقبع الدراجة « الأجرة » .

بعدها بيومين كنت جالسا بينما كانت والدتي تقوم ببعض أعمال الخياطة وقصصت عليها ماكان من أمر لوري لوس . قالت : « هذا يريك إلى أي حد ينبغي أن تكون شاكزين ، لقد كان لنا دائما سقف يظلل رموسنا وكميات وفيرة من أجود الطعام لا يوفيهما الإنسان حق قدرهما » وأضافت متممدة « إننا لم نعرف مطلقا معنى أن يكون الإنسان ظمآنًا » .

قلت : « ذلك اليوم ، أثناء مسيرتنا فوق المرتفعات في شيلونج ، كنت أشعر بالجوع والظما »

ردت والدتي وهي تهر رأسها كالعارفين بالأمور « كان يمكن أن يكون الأمر أسوأ من ذلك » واستطردت « أما كل هذا السير لأمهال والنوم في العراء . . . فلقد كان يبدو لي - بينما أنا متريح فوق الأريكة الطرية المقروشة بقماش الشيت الملون ، متخم المعدة بعشاء فاخر - كان يبدو لي جذابا كرحلة ، ولم تكن قد قمنا بكثير من الرحلات منذ غادرنا شيلونج .

قالت أمي مقترحة : « لماذا لاتدعوا لوري يوم الأربعاء ؟ »

والأربعاء هو يوم عيد ميلادي ، في ذلك اليوم أبلغ

الثالثة عشرة من عمري وسيحضر ابن عمي ومعه صبي اسمه ليونج لتناول العشاء ، ثم نخرج لتلتقط لنا صورة تذكارية . كانت فكرة سديلة فاقصت بابن عمي تليفونيا ليتولى هو دعوة لوري لحضور حفلة عيد الميلاد . .

كان يوم الأربعاء يوافق بعد غد ، وفي تلك الليلة رقدت وقد جفأت النوم أتساءل : ماذا عسى والدي يدبران لهدية عيد ميلادي . كانا يعلمان أنني أرغب في ثلاثة أشياء في آن واحد : كلب للحراسة مثل لامي ، ودراجة ، وفانوس سحري . وأحسنت أنه من الأفضل أن أحصل على الفانوس ، وفي الوقت نفسه أحسنت أنني لم أعد أريد لا الكلب ولا الدراجة بعد الآن .

وقد كان ! كنت أحس بما يشبه الإخفاق لرأي الصندوق فوق المنضدة بقاعة الاستقبال ، وبعد الإفطار أصر أبي - رغم تأخره عن مكتبه - أن يريفي كيف يعمل الجهاز « حتى لا تذهب به إلى محل الإصلاح » .

كان يبدو أكثر انفعالا مني ، ورغم إدامته النظر إلى ساعته فإنه أبقي الستائر مسدلة وظل معنا حتى بلغت حكاية « القط فيلكس » متصنفا .

كان الأمر أشبه بقراءة مجلة فكاهية ، وكل ما عليك عمله هو أن تسأل (خلاص ؟) قبل أن تنتقل إلى اللوحة التالية ، ويقول الكتيب المرفق مع الفانوس « باستطاعة طفل أن يديره » وفي خلال دقيقة واحدة كنت أقوم بتشغيله ، فتحنى والدي عنه على مضض بعد أن أحس أنه لا لزوم له .

كان ليونج أول القادمين ، وقد أحضر لي معه نموذجاً لطائرة ، فأحضرت له الفانوس السحري ، وبينما كنت أعرفه بطريقة تشغيله وصل ابن عمي ومعه لوري ، وقد حمل ابن عمي لي معه اثني عشر عددا من إحدى المجلات الأمريكية الهزلية ، يعلم أننا - هو وأنا - نقضلها ، وعاجلاً أو أجلاً يبدأ يقترحها مني . ودفع لوري يده في أحد جيوب بظلمونه الكاكي وأخرج خاتماً ذا حجر أحمر اللون ، دفعه إلى قاتلا « إنها ياقوتة من بورما » وأضاف « جربه في أصبعك » . كان الخاتم أوسع من أصابعي جيئما ، ولم أستطع وضعه إلا حول إبهامي ، وفي النهاية قال لوري : إن بإمكانك أن ألف حوله خيطاً ثم أضعه حول أصبعي الوسطي ، وأنتي فيما بعد « سوف يكبر أصبعي

داخله . وفي أثناء الغداء ، حينما دخلت والدتي لترى كيف تقضي وقتنا ، رفعت الخاتم قائلاً « انظري ماذا أحضر لورى من أجل » وأردفت « إنها يا قسوة من بورما » ، فمحصنتها والدتي متسائلة « يا قسوة ؟ ما أجملها ! لا تنس الآن أن هناك المزيد ، فلا داعي للخجل » ثم غادرنا . وبينما كنت أعيد الخاتم إلى جيبى قال لورى « إنه خاتم سحري أعطاه لي راهب بورموى صديق لوالدى . كان شاباً خفيف طلعته ، براق العينين ، طويل الأظافر ... » وأضاف « وفي إحدى الليالي بينما كنت أنام تحت إحدى الأشجار إذ بي أحس فجأة وكأن إصبعي يحترق ، فاستيقظت ناظراً إلى الخاتم فوجدته يضيء ، ولا أدري ما الذى دفعني إلى النظر بين فروع الشجرة حيث وجدت أحد اليابانيين وكان يترصدنا ، وبعد أن انصرف لينادى رفيقه ، ذهبت مسرعاً إلى الطبيب فأيقظته وأيقظت الجميع ولذا بالفرار ، وفي الصباح أخبر الطبيب الجميع كيف أنني أنقذتهم فتقدموا جميعاً يشكروني ويصافحوني ... »

كان صوته قد ازداد حدة وارتفاعاً إلى حد ما ، بينما اتسمت عيناه وبان فيها الانفعال ، ثم أردف قائلاً « وهكذا ترون مفعول هذا الخاتم » وأعقبت هذه الكلمات الأخيرة فترة من الصمت ران عليها جوم التوتو الفاتر السمع سرعان ما تبدد عندما سألتهم « هل يريد أى منكم قطعة أخرى من اللحم ؟ » وبعد ذلك ختمنا غداءنا بكمية كبيرة من جيلاتى الفواولة وكوكيتل الفواكه .

بعد أن فرغنا من تناول الغداء ، نقلت الفاتوس السحري إلى قاعة الاستقبال وسألتهم « بماذا نبدأ ؟ » ، بالقط فيلكس ، أو سهول كولورادو ، أو جولويس ؟ » . اختار ليونج جولويس ، وسأل ابن عمي « من هو القط فيلكس ؟ » وقال لورى لويس « هذا يذكرني بألة عرض الأفلام التي كانت بمنزلنا في رانجون ... »

هتفت في انفعال ملتفتاً إليه « هل عندك ماكينة لعرض الأفلام ؟ كم ملليمتر مقاسها ؟ »

رد لورى « أظن ٣٠ ملليمترًا »

وهل « عندك سلسلة السوريمان ؟ »

« نعم كان عندنا كل أنواع الأفلام »

« كم ثمنها ؟ »

« حوالى عشرون روبية »

« عشرون روبية ؟ لكن الماكينات المعروضة في المتاجر هنا لا يقل ثمن الواحدة منها عن أربعمئة روبية ! »

أجاب لورى « الماكينة التي أتكلم عنها من صنع بورما ، وهي مصنوعة من أعواد البامبو ، هل تريد واحدة ؟ أستطيع أن أكتب لآبى وأطلب منه أن يرسل إليك واحدة . »

أحسست أنني على حافة الجنون . سألته « وأى الأفلام تستطيع الحصول عليها ؟ »

« كل ما تريد : سوير مان ، كابتن مارفل ، المرأة العجيبة ... »

« ... والرجل الطوط ، والمصباح الأخضر ؟ »

« نعم . أى شئ تريد »

« وبالألوان ؟ »

أجاب « كلها بالألوان ، تماماً كما في المجالات المصورة »

كنت قد فقدت القدرة على الكلام أكثر من هذا .

سأل لورى « هل تريد ماكينة لك أنت أيضاً يا ونج ؟ إنها تكلفك عشرين روبية فحسب ، وروبيتان عن كل فيلم . »

أجاب ليونج بعدم اكتراث « اسمى ليونج ، وسأسل والدى أولاً »

قال ابن عمي « أظن أنني بانتظار القط فيلكس ؟ »

وقال لورى وهو يتجه رأساً إلى البيانو القديم الذى تملكه « سأتولى أنا العزف على البيانو ، بينما تعرض أنت الشرائح »

تحولت أنظارنا جميعاً إليه في دهشة ، فلم يكن فينا من يستطيع العزف سألته « ماذا ستعزف لنا ؟ »

رد لورى « لحنا من بورما » وأضاف « هل أنت مستعد ؟ » فوضعت الشريحة الأولى في الفاتوس بينما بدأ هو عزفه . كان لحنا مفرطاً في الحزن لا يناسب جو الحكاية

بأى حال . ضغطت على زر في القانوس فخرجت آخر شريحة ، بينما استمرت الموسيقى في العزف ، وعندما التفت لأتبه العازف ، تبين لي في عتمة العزفة خافقة الإضاءة أن لورى كان يضرب على المفاتيح السوداء وحدها ، نفس الشيء الذى كنا نفعله قبل أن نتعلم العزف على البيانو ، فهي مفاتيح من العصور ألا نحصل على نغمة غريبة ، حزينة وشرقية ، إذا ما عزفت عليها .

كان مستغرقا في العزف تماما ، يستعمل يده اليسرى أولا ، ثم اليمنى بعد ذلك ، بينما راحت رأسه تتمايل . ناديت « انتهى العرض يا لورى ؟ » فاستدار ناحيتنا ببعد وعينه تبريشان . قلت « سنشاهد الآن جو لويس ، ولا أحسب أننا سنحتاج إلى الموسيقى بعد ذلك » .



قبل أن نخرج إلى السينما ، رحلت لأخبر والدتي بعزفتنا ، فاعطتني حافظة فيها عشر وقات مجمدة من فئة الروبية .

وصلنا مبكرين عن الميعاد فرحنا ننطلق إلى « الإفشيات » والإعلانات عن « الحف » التى ستعرضها الدار «قريباً» . كان العرض القادم لفيلم عن الحرب ، وكانت ثمة لفظة منه غاية في الروعة عن معركة جوية ، فبدأننا نتجادل حول مزايا طائرات كل من الحلفاء وأعدائهم في موقف كهذا . وبينما نحن نتكلم تركنا لورى مبتعدا . نظرت في ساعتى قائلا « هيا ندخل » ، فهتف ليونج « انظر إلى لورى ! » .

كان لورى بالقرب من مدخل السينما واقفا يتحدث إلى شاين ، عاقدا ذراعيه فوق صدره ، مقلدا وقفة الاسترخاء التى يقفانها . طوح أحد الشاين رأسه إلى الخلف مقهقا . لم نجرؤ أن ننادى عليهم أو نقرب منهم ، فالشاين - كما قيل لنا - رغم مودتهم وحسن معشرهم وشهامتهم صخاين خشن الطباع ، لا يعتمد عليهم . ولقد رأيناهم بعضى رموسنا يسيرون في شارع « كادر ينجى » متأبطين أذرع فتيات كثيرات العزم واللمز والقهقهة . وحدث ذات مرة أننى وابن عمى راقبتا اثنين منهم كانا يتسكمان في السوق الجديدة ، وفي النهاية تصافحا وافترقا .

بعد لحظة ، ناول أحد الشاين شيئا للورى ، فأشار لورى إلينا . فأخرج الشاب الآخر شيئا من جيبه وناوله للورى ، ثم صافحها لورى ، فصافحاه بدورهما .

سألنا لورى لما رجع إلينا «هل يرغب أى منكم في قطعة من اللادن ؟»

كنا في حالة من التردد بين الإحجام والإقدام ، إذ أن قطعة اللادن في هذه الأيام - خاصة إذا ما فاضت ورفقتها التى كنا ننظر إليها بشئ من الازدراء - لم تكن نستطيع الحصول عليها عن غير هذا الطريق ، هذا بالإضافة إلى ما فيها من سحر وتهاويل بطولية .

تقبل كل منا قطعة منها شاكرًا ، أما باقى الغنيمة . فكان قطعة من الشيكولاتة دسها لورى لأمه في جيبه باحترام زائد .

وعندما خرجنا في « الاستراحة » طلبت لهم عصير البرتقال ، ومازلت أذكر الخيلاء التى أخرجت بها حافظة النقود ودفعت منها الروبيتين المتكررتين .

كان يوما رائعا . وكان ثمة بائع نايات يقطع شارع « شاونجيه » وهو يعزف لحن « في أعماق قلب تكساس » وعند الناصية كان هناك رجل آخر يعزف لحنا على الهارمونيكا ومعه صبي يعنى « أنا !!!! أنا أحبك كثيرا . . . » وكان ثمة جمع كبير من طلبة المدارس العسكرية للقوات الجوية الأمريكية .

لم يكن الغد يوما من أيام الاثنين الكثيرة ، إذ عندما أصل إلى بيتي سأخذ حماما بدلا من أداء الواجب المدرسى ، ثم أتناول طعام غدائي وأدلف إلى فراشى ومعى دمت من المجلات الفكاهية .

كان مساء لطيفا رق نسيمة ، وكنت أنا غاية في السعادة ، حتى حسيت الباقيين كلهم سعداء ، على أى حال كان ليونج سعيدا ، إذ بدأ يصفر بقمه نشيد مدرستا ، وهو لحن من نغمتين أو ثلاث كان يجيدها إلى حد ما .

قال ليونج في اندفاع « هلموا بنا نذهب إلى بيتنا ، سأطلب من أمى أن تقدم لنا فنجانا من الشاي » .

رد ابن عمى « لن أستطيع . . . فسندهب إلى حفل زواج . ولقد طلب منى أن أعود في السادسة » ولوح لنا بأسى وهو ينعطف في شارع . كان يعشق حفلات الأعراس ، لكننى كنت على يقين أنه كان حزينا لعدم استطاعته مصاحبنا .

فتحت والدة ليونج الباب متهلة الوجه . وأسر ليونج شيئاً إليها فطافطات رأسها مقطبة كما لو كان قد أفضى إليها بأمر على جانب كبير من الخطورة .

كان والد ليونج يمتلك مطعماً ظل يديره مدة عامين ، فلما مات تولى إدارته أخ له أصغر سناً منه ، وكان مقدراً أن يقوم ليونج بالمهمة عندما يبلغ السن المناسبة ، كان ذلك إبان الحرب ، وكان المطعم ، مثله في ذلك مثل غيره من المطاعم ، قد راجت تجارتها أيما رواج ، الأمر الذى مكن الأم وابنها وحفنة من الأقارب ، من الانتقال إلى مسكن أفضل ، وهيا لهم حياة رغدة ينعمون فيها .

جلسنا إلى مائدة الغذاء حيث اصطفت أمامنا ثلاث « سلطانيات » من « البورسيلين » سألت (هل تترانا سنشرب الشاي في هذه السلطانيات ؟) .

وعلى لورى ضاحكا فجأة « أوه ، فهمت . نكتة حلوة » فلم نأبه له وتركناه يضحك بمفرده فترة .

رد ليونج « كلا . . . فهذه السلطانيات لغرض آخر ، أما الشاي فسنأوله فيما بعد » وفي خلال دقائق معدودات كانت السلطانيات قد امتلأت لحافتها بحساء الدجاج (بالشعرية) ولم يمد أى منا يميناً لميل للشاي بعد ذلك .

قلت أنا ولورى « شكراً . . إلى اللقاء ونراك قريباً ثم بدأنا نخرج إلى الشارع ، وسرنا صامتين فترة من الوقت .

سألنى لورى « أتدرى ماذا قعدت في شارع شاونجهى ؟ » ماذا ؟ »

« سقطت منى بعض النقود ، كانت عمى قد طليت منى إحضار رغيفين قلت « أوه . لا بأس . على أى حال لم يكن مبلغا كبيرا » كلا ، لم يكن مبلغا كبيرا . روييتان فحسب . أقول أكسب ثوابا وأقرضنى الروييتين . . اعتبرهما مقدم ثمن آلة العرض . سأكتب لوالدبى هذا المساء أخيره أنك من خيرة أصدقائى ليعجل بإرسالها بأسرع ما يمكنه . . »

كنت قد نسيت كل شيء عن آلة العرض السينمائى ، فعادت الإثارة تملكنى الآن . أخرجت حافظة نقودى ، وبينما أنا أفتحها ، برقت في ذهنى صورة وأنا أفعل نفس الشيء أمام البار مشوبة بريبة مفاجئة سرعان ما اكتسحتها أمامها خيالان الحمارية عن « المصباح الأخضر » و « الوميض » و « دكتور نصف الليل » و « الدائرة » .

عند نهاية الشارع اقتربنا ، وطوال طريق عودى كانت صور « الجبابرة » تملأ خيالى . كانوا يواجهون العديد من المخاطر بقبضات الأيدي ، والأقدام ، والمرافق ، والركب ، متدلين من الأسقف ، مطوحيين بأشأت البيوت ، وزعم كل هذا فمايزال فيهم من الأنفاس ما يكفى لقول الملح أو عبارات التهكم مثل « عدرا لقبضى » و « يقاسل الكعب بالكعب » أو « مغرم بالنجوم » و « أحلام سعيلا ! » .

لم أكلم والذئ فى الأمر إلا بعد الغذاء ، تحدثت معها عن آلة العرض السينمائى من أعواد البامبو والأشرطة التى يتكلف الواحد منها روييتان قال أبى ملاحظاً « إنها لصفقة عظيمة » وأردف « أنا مستعد لأن أدفع حتى عشرين روية فى آلة عرض سينمائى »

أحسست بكيان كله يتفشى من فرط السعادة ، قلت متعجلاً « ما عليك إلا أن تدفع ثمانية عشرة روية فقط ، فلقد دفعت أنا روييتين مقدما .

نظر الاثنان إلىّ في وقت واحد .

قال والدى « عليك أن تعدنا بالأ تعطيه شيئاً زيادة .

فاهم ! »

قلت « وهو كذلك » وقد بدأ ذلك الإحساس بالارتباب الغامض يعود من جديد . فى تلك الليلة ثمت متأخراً .

كنت راقداً فى الفراش مغمض العينين أتنصوّر آلة العرض ، وأنا أثبت الشريط السينمائى على البكرة العلوية ، وألف الفيلم ثم أدير الجهاز فيبدأ ظهور الأشياء على الشاشة . هذا هو صاحب المصباح الأخضر يشحن خاققه فى أشعة المصباح الخضراء التى هى مصدر قوته مترغماً بالأبيات التى يقول فى نهايتها « فليهرب كل من يقترب إنياً ، جبروت المصباح الأخضر » وفجأة يغمرون قبض من إحساسات مضطربة تجعلنى أغتبط فتتبدد أحلامى الوردية .

وعندما غادرت منزل آل ليونج في طريق عودى إلى المنزل إذا بي أستدير فجأة وأنعطف في الشارع المؤدى إلى روبنسون حيث يقم آل لورى .

لم أكن متأكدا حتى عما سأقوله . وعندما فتح الباب ، لمحت حائطا أزرق اللون نظيفا ، ودولاب ملابس مزخرفا منصوب قبالة . كانت المرأة الضئيلة المحطمة الواقعة بمدخل الباب هي سىز روبنسون ، وكان ابن عمى قد كلمنى عنها ذات مرة .

قلت « لا تؤاخذينى ، فقد جئت لرؤية لورى » .

زفرت مطوحة بعدها في اتجاه قريب « إنهم يقيمون خلطنا ، لست أدري إن كان هنا أم لا ، فهم لا يقيمون معنا الآن » وبدأ أنها سبمت الكلام عند هذا الحد فأغلقت الباب ، وكنت مازال واقفا على عتبة . تحولت في المكان قليلا حتى انتهيت إلى طرف البناء ، كان ثمة مدخل منفصل وكان بابه ذو الشمسية الخضراء مفتوحاً ، لاح لي من خلاله طيف امرأة ضخمة تجوس بالداخل فاقتربت . كانت والدة لورى . قالت مبتسمة وهي تومئ برأسها « أوه يا إيمى ، يالها من مفاجأة سعيدة . مساء الخير . . أنت صديق لورى . كم كان لطيفا منك أن تدعوهم إلى حفل ميلادك ، تفضل بالجلوس ، سأسأل إدجار عنه أين هو » ثم دخلت غرفة قريبة . تلفت حولي ماسحا الحوائط المرصعة وقطع الأثاث البسيطة بنظرة مستقيمة . كانا يتجادلان بالداخل فيما بينهما « إدجار . . إدجار . . قم يا ولدى . أين لورى ؟ صديقه هنا . . »

« لا أدري يا أمى . . لا أدري . . بحق الله يا أمى . . دعيني أنام » فخرجت زفر « أحدهما دائم النوم ، والآخر دائما « في الخارج » أحسست بالخلوص ، والرغبة في الرحيل . نهضت واقفا أقول «الأحسن أن أمسى ، فعل أن أكون في البيت في الساعة الرابعة . . . » سألت « أمى الرابعة الآن ؟ ما أسرع مايجرى الوقت . طبعاً لم أعرف أبدا كم الساعة هنا . . كان عندى ساعة منتهية وكنت أعتمد إحضارها معى ، غير أن الخادم السافل سرقها . وكلما أردت معرفة الوقت أرسلت إدجار يستطلع « المزولة » لكنها في بعض الأحيان تكون مثيرة للأعصاب كما تعلم » ضحككت ثم زفرت قائلة « بودى لو كانت عندى ساعة . . مجرد ساعة صغيرة »

قلت لنفسى ، وقد تجسدت مخاوفى ، كلمات تفوهت بها للمرة الأولى « مستحيل أنه كان يكذب » وكلما حاولت أن أبعد هذه المخاوف عني ، كانت تعود لتتراقص أمامى . كنت أرى « لورى » وهو يجثدنا عن الخاتم بصوته الحاد ، وعينه النفاذتين ، ثم وهو جالس إلى البيانو يعزف على المفاتيح السوداء ، وهو يتناول اللادن والشيكولاته من الشاين ، وهو يذرع الطوار ضاحكا ، متكليا ، وهو في لباسه الخفاكى . . أحسست بالغضب يتملكنى فجأة فصحبت « ياله من كذاب أخرق » وأضفت والكراهية تملؤنى « ونصاب أيضا » .

في الصباح شعرت أننى أحسن حالا ، ومع هذا تذكرت خلال ارتدائى للملابس أن جهاز العرض الذى كان يبدو بالأمس في حوزى ، لم يعد له وجود على الإطلاق . وهكذا جلست هادئا عند تناول الإفطار فقالت والدتى « ثمة شخص صبحا متعكر المزاج هذا الصباح »

سليت نفسى بالفانوس السحري ساعة أو ساعتين ثم رن جرس التليفون . كان « ليونج » يسأل عما إذا كنت أستطيع الذهاب إليه في الساعة الثالثة بعد الظهر .

قال « لقد جاء لورى »

« قلت أوه ، متى ؟ »

« حوالى الثانية عشرة »

قلت « هل دريت ، لقد كان يكذب بخصوص أجهزة العرض السينمائي تلك »

« بكل تأكيد كان يكذب »

أحسست أننى كنت غيباً إلى أبعد الحدود ووددت لو أننى ركلت « ليونج » على قوله هذا .

أضاف ليونج « واليوم ظل يلح عل أن أدفع مقدم الثمن ، فسأهنته أننى لست أريد جهازا للعرض السينمائي ، لكنه كان مصراً ، حتى أن والدتى سألتنى إذا كان في الأمر شيء ، فاضطرت أن أقول لها . لم يرتها الحال ، لكنها أعطتني خمس روبيات لأجله . . لمجرد أن تنهى الموضوع برمته » .

« خمس روبيات ! » بدأت أحس بالغضب والحيرة ، وغمضت « أنا أسف إنها غلطى أنا » .

قلت بسرعة « حسن . . إلى اللقاء »

ردت « إلى اللقاء ، بلغ تحياق لوالدتك »

نزلت الدرجات الأربع قفزاً ، وهولت مسرعاً قدر ما أمكني . صاحبت بي من وراء ظهري « سأخبر لوري أنك جئت لزيارته » ومع آخر إيماءة معي لها ، دوت حول ناصية البناء وعبرت البوابة إلى الطريق .

التفتيت بلوري ثانية بعد أسبوعين ، وكان اللقاء الأخير . كان ذلك قبل يومين من بدء الدراسة ، وكنت مثل مثل غيري - متكباً أذاكر دروس الأجازة بحماس شديد . بدأت مذاكرتي في التاسعة من صباح ذلك اليوم ، ثم توقفت فترة الغداء ، واستأنفت المذاكرة بعده مباشرة . قالت أُمي معلقة « هذا يملكك ألا تؤجل كل شيء للحظة الأخيرة » . صررت على أسنان ومضيت أواصل الكدح ، وعندما بلغت الساعة الثانية لم أكن قادراً على فتح عيني . كانت المروحة تتر وتصفق فوق رأسي فتندفع تيارات من الهواء الدافئ تبعث الحذر في أجفاني حتى جاءت نتيجة عمليات الضرب المطولة خاطئة للمرة الرابعة . ثم رن جرس الباب . . .

كان لوري واقفاً على بعد درجتين أسفل السلم ، معتمداً بإحدى يديه على « الدرايزين » وقد ظهرت على قميص الكاكي بقع داكنة من تأثير العرق . كان قد أخذ يركض فترة ولم تنتظم أنفاسه تماماً بعد . وقفت في الباب ناظراً إلى أسفل نحوه دون أن أنبس .

بادرن « لقد عدت لتوي من المدرسة ، وأُمي مازالت هناك مع المدير ، لقد طلب المصروفات قبل بدء الدراسة يوم بعد غد ، فهل تستطيع إقراضاً مائة روبيه حتى يوم الإثنين ؟ إن المصارف مغلقة اليوم وقد انتهى دفتر الشيكات الخاص بوالدتي »

رددت وقد خرجت عن طوري « أجبون أنت ؟ من أين لي المائة روبية ؟ »

« أقول . . كن ولداً طيباً واسأل والدتك »

قلت مهتاجاً « لقد خرجت »

فغض بصره إلى حذائه برهة ، ولم يزل نفسه ثقيلًا ، ثم رفع رأسه مبتسباً وقال « الجو هنا حار . هل أستطيع تناول كوب من الماء » فدخلت أصعب له كوباً من الماء وعدت به إليه .

قال « أشكرك » ومضى يشرب بصوت مسموع .

رحت أتأمل أصابعه المتسخة القابضة على الكوب وشعره المبتل غير المرحل ، وجهته التي خطتها الأوساخ والعرق ، وتغيت أن يرحل .

توقفت عن الشرب عند منتصف الكوب وقال « لقد كان يوماً عظيماً »

« أي يوم ؟ »

« يوم عيد ميلادك . عندما جئت إلى هنا لتناول الغداء وذهبتنا جميعاً إلى السينما وكنا . . . »

قلت « أوه . . »

« متى تعود والدتك ؟ »

« لست أدري » أفرغ الكوب ومد ذراعه بها إلى وقد بدأت يده تهتز فالتقطت الكوب منه في الحال . كان يبدو وكأنه يتجاوزني بنظرة .

قال « أُمي مازالت تنتظرني في مكتب المدير . لقد عدت إلى هنا بأسرع ما استطعت . هل تستطيع أن تدبر لي مائة روبية ؟ »

لم أتفوه بكلمة واحدة .

استدار عائداً وهو مازال يردد بيننا هويجط الدرج « لقد أغلق المصرف أبوابه في الثانية عشرة من ظهر اليوم ، لكنه سيفتح يوم الإثنين . . . » لكنه لم يلتفت إلى الوراء مطلقاً . ظل يغمغم كلاماً بينه وبين نفسه حتى وصل إلى نهاية السلم فاحتقن بمقد رباط حذائه ثم مضى .

صببت لنفسي كوباً من الماء . شربت نصفه وغسلت وجهي بالباقي ، ثم عدت أستأنف عملي ، وأخيراً استطعت أن أستخرج حاصل عملية الضرب المطولة .

تؤرقني هموم عالم الكيسار ، أغلقت عيني ، وفي تلك اللحظة رأيت صبياً له من العمر أربعة عشر عاماً ، يهبط الدرج ، يتمتم يائساً ، وقد حمل على كاهله هموم الدنيا بأسرها .

ترجمة . سامي فريد

لم نعد نرى أحداً من الأخوين لويس في المدرسة بعد ذلك ، ولقد علمت من ابن عمي أن آل لويس قد ذهبوا للإقامة عند أقارب لهم في دلفي وبعد ذلك خرجوا من ذاكرتي تماماً . غير أنني أفس ، بيننا الأولاد في فراشهم وزوجتي قد أخذت للنوم آخر الأمر . وبينما أنا مضطجع

في أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه القصص

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| محمد زفزاف | ○ حكاية رجل شارب |
| أحمد الشيخ | ○ الشمولة |
| فخري ليب | ○ انتحار بيجو |
| أحمد غنار | ○ من كتاب حمل |
| طه وادي | ○ مواقف مجهولة |
| حسني محمد بدوي | ○ المسزلة |
| عبد الرحمن مجيد الربيعي | ○ حدث هذا في ليلة تونسية |
| إدريس الصغير | ○ السباه ورقة زرقاء |
| إبراهيم فهمي | ○ المسافر |
| عبد الستار ناصر | ○ الوجه |
| مصطفى أبو النصر | ○ بداية يوم حار |
| مرعي مذكور | ○ الاختيال |
| محمد المنسي قنديل | ○ الفتاة ذات الوجه الصبوح |
| محمد المخزنجي | ○ حيوانات وطهور |
| سعيد الكفرأوي | ○ المشاء الأخير |
| عمود حنفي | ○ كوميديا رجل صغير |
| رجب سعد السيد | ○ التجريف (مسرحة) |

« اللوحة الأولى »

في المساء .. حيث غشيت المسرح مثل أبها
بالسحرة « غشيت مسرح » فيظهر المشهد وقد
أسدل في الجانب الأيسر من الخشبة ستار
أسود ، بينما في الجانب الأيمن باب يؤدى
للخارج وقد التصق بأسفله صندوق خشبي
التفت حوله الحبال .

جمعه : (يدخل من الباب ويتجه مباشرة إلى حيث
ينظر من فرجة الستار إلى جمهور المتفرجين
ليعود في غضب)
كالمطر الذي يصل كمادته في ليلتي الشتاء ..
كالليل الذي يزحف بطبيعته على صدر
النهار ..

كالقدر المتربص بضحاياه يصل الجمهور كل
ليلة ، ويختل مقاصده ، ولا حديث له بعد
ذلك إلا عن الحكاية والرواية ، وبهاء كامل
بطل القرعة ، ونجم المسرحية ، آه ..
يا بهاء .. يا من صارت حولك كل النجوم
رماداً ، « وسبحان العاطي » الليلة وكل ليلة
بدون حساب :

كمبوش : (يدخل من الباب في اضطراب) من ؟
جمعه أبو العيون ؟

جمعه : يشحمه ولحمة يا كمبوش
كمبوش : يبدو أن الستار الليلة سيرفع في موعده المحدد

جمعه : لم لا ؟ ولم يحدث أن تأخر الليل مرة عن الوصول
في موعده ، لم لا يا كمبوش ولم ينس الموت
منذ الأزل كائننا واحداً ؟

كمبوش : دعك من الكلام الآن يا جمعه ، وأرجوك أن
تعود إلى مكانك . (يشير له نحو الصندوق)

جمعه : هذا المكان لم يولد معي يا كمبوش ، لم أره
بعد موت أبي ، إنه يا صديقي مجرد حالة
استثنائية ، ولكن يبدو أنه من فرط استمرارها
قد صارت قاعدة خرسانية لثمنال لا يجعل أي
معنى .

صندوق .. وراء الكواليس مسرحية في ٣ فوجات

محمد السيد سالم

جمعه : هذا الأستاذ لم يكن هناك أحد منذ خمس سنوات يعرفه ، كان كمثل الآن نقطة نائية في دوامة الزحام

كمبوش : لصل ذلك ما كان ، أما الليلة فهو بطل القرقة ، نجم الموسم

جمعه : لم يصنع ذلك وحده يا كمبوش ، فهناك من يصنع كلماته الطريفة ، ومن يصفمون له تعبيرات وجهه وألوان ثيابه ، ناهيك يا كمبوش بما يفعله سحر الدعاية المصنوعة ، ويريق المساحيق اللامعة .

كمبوش : إنك تهذى يا جمعه !

جمعه : وماذا يمكن أن يفعل إنسان تنهشه الحمى وهو ملقى فوق الجليد ؟

كمبوش : في أقرب فرصة سوف أشرح للمخرج ما تعانيه جمعه : إنقاذ الغريق لا يطبق أدنى انتظار

كمبوش : أرحمني يا جمعه

جمعه : ومن يرحمني أنا يا كمبوش ؟

كمبوش : دعني أفكر فيما ورائي ، لقد أوشك الستار أن يرفع

جمعه : وأوشك حتى في نفس اللحظة أن يذفن

كمبوش : إنك لا شك مجنون .

جمعه : بل قل سجين يبحث عن عدل تحرقه الأضواء ، وأمل يذبحه الحنات

بهاء : (يدخل في كبرياء وقد قاد خلفه طابور معجبين) والآن أرجوكم أن تنفضلوا إلى مقاعدكم بالقاعة حتى أستمع لأداء دوري ، ومن قلبي أشكركم على رقة مشاعركم ، ونبل عواطفكم

كمبوش : تنفضلوا معي أيها الأصدقاء ، وأرجوكم أن تدعوا الأستاذ يسترد أنفاسه (المعجبون يخرجون في إثر كمبوش)

بهاء : (بعد أن يلصح جمعه بمن ؟ أبو العيون كيف حالك أيها البديل ؟

جمعه : كما هو كل ليلة في عتمة الكواليس

بهاء : ها . ها ، إنني بصراحة لا أرى في الكواليس

كمبوش : جمعه ، بالله عليك ماذا تقصد من وراء هذا اللغو اليومي الذي لا غل تكراره ؟

جمعه : لا أقصد إلا أن مكانا الطبيعي هنا ، أمام من يجلسون وراء هذا الستار ، وليس أبعد من هنا خطوة واحدة .

كمبوش : لعل الحظ يخالفك في ذلك غداً ، أما الليلة فالمكان كما تعرف ملك للأستاذ ، للأستاذ فقط

جمعه : ما دعت مصراً أنت وغيرك على ذلك ، فليس أمامي إلا أن أظل أنسج من ظلام الكواليس ثوب أكفاني . ولكن إلى متى ؟ ، إلى متى سيظل وضع اليد تحت الضوء قانوناً ؟ إلى متى سيبقى اغتصاب الأمل ضمن الظواهر الطبيعية ؟

كمبوش : ليس هذا وقت الصراخ يا جمعه

جمعه : ومتى يحين وقته إذن يا كمبوش ؟ ، وأنا أعيش منذ خمس سنوات كما ترون حالة من البيات الشثوي صقيع الكواليس ، في ظل الأستاذ .

كمبوش : حين يعرفك الناس ، سوف يرونك يا جمعه جمعه : وكيف يمكنهم ذلك ، وأنا أنكمم يا كمبوش في نهاية سرداب ؟

كمبوش : اصبر يا جمعه ، وأرحمني من مرارتك

جمعه : ومن يرحمني أنا يا كمبوش من عتمة تأكل عيني ، وانتظار كملقم في حلقى ؟ من يا كمبوش والأيام كما تعرف لا تلتقي في ركضها المجنون غير الشيب ، ولا تزرع في وجهي إلا التجاعيد

كمبوش : لا مفر من مواجهة الواقع يا جمعه

جمعه : لا مفر إلا إذا اغتصبت الليلة فرصتي من بهاء كامل !

كمبوش : ها . ها . وكيف يمكنك ذلك أيها الجمعه ، وأنت تعلم جيداً أن من يجلسون وراء هذا الستار لم يكفروا أنفسهم مشقة الحضور إلا لمشاهدة الأستاذ ؟

- إلا صندوقا يجب إزالته
- جمعه** : وأنا يا بهاء ، بديلك أيها البطل منذ خمس سنوات .. أين اجلس ؟ ، وعلى ماذا أستاذ ؟
- بهاء** : ليس في الدنيا أكثر من المقاعد :
- جمعه** : لك حق فيما تقول ، ولكنني لا أستطيع إلا أن أكون هنا
- بهاء** : بالله عليك كيف ترضى بذلك ؟ وأنا شخصيا لا اعتبرك في الكواليس إلا صندوقا فوق صندوق
- جمعه** : أحيانا لا يمكن محاربة الأقدار
- بهاء** : شريرة عجزة يتمددون على سطح بيت آيل للسقوط !
- جمعه** : العمارات الكبرى أحيانا تسقط ، ويعد الدوي بأن الصمت المطبق دائما
- بهاء** : جمعه أبو العيون ؟
- جمعه** : أمطرن بحمكتك أيها النجم المضيء !
- بهاء** : ألم يحدث لك مرة أن شربت من شعاع الشمس ؟
- جمعه** : لم أشرب في حيسان إلا طعم القهوة السوداء
- بهاء** : ألم تشعر في لحظة أنك رقم واحد وأن كل من يقفون حولك هم على يمينك ؟ ، هم الذين يصنعون رقمك الهائل ؟
- جمعه** : لا أعرف من الأرقام إلا رقما يرتعش عند نهاية استمارة الرواتب الشهوية
- بهاء** : ألم يسبق لك أن رأيت صورتك تلمع على وجوه الناس الذين ينتظرونك دائما أمام أبوابك ؟
- جمعه** : لم أر منذ ولدت غير طريق زقاق مسدود تحت نوافذ بلا زجاج ، ولم أصادف أمام بابي إلا قطعة خبزنة لم تتمسح بأقدامى يوما
- بهاء** : أليس في كل هذا الرزاق من يعرف الفنان جمعه أبو العيون ؟
- جمعه** : الناس في الأزمة كما هم في الشوارع الكبيرة لا يسمعون إلا همس المطرب ، أما صراخ
- (الكورس) فلا يزعج آذانهم .
- بهاء** : ألم يحدث مرة أن أشار إليك أحدهم ، وغمز رفيقه وهو يردد اسمك ؟
- جمعه** : حدث ذلك ، وبالتحديد مساء اليوم
- بهاء** : ماذا حدث ؟
- جمعه** : أقبل علي أحدهم وأنا أنتظر كغفري على محطة (الأنوبيس) وسألني عن الوقت ، نظرت إلى ساعتي وأخبرته وأنا أدقق في وجهه ، أبحث عن شيء يلمع في عينيه .
- بهاء** : وماذا وجدت ؟
- جمعه** : للأسف لم أجد إلا العتمة المعتادة تُغطى كل شيء
- بهاء** : وما السبب يا ترى في مأساتك هذه ؟
- جمعه** : الصندوق
- بهاء** : وما الحل في هذا الصندوق ؟
- جمعه** : عود نقاب ، يضيء وجهي لحظة ثم يمحى بعد ذلك كل شيء
- بهاء** : أمنيات جاثق يحلم برغيف !
- جمعه** : وماذا في يدي غير هذا ؟ وأنا أراك كل ليلة تشعل في حطب أحلامي ألف حريق
- بهاء** : لقد نسيت في زحام يأسك أن الصندوق يختلف عنك يا جمعه
- جمعه** : يختلف عني ؟
- بهاء** : نعم ، فالصندوق - كما تعرف - عهبة ، وكافة مواصفاته مدونة وبالتحديد في أوراق رسمية تحمل مائة خاتم وألف توقيع . إنه باختصار معروف للجميع بوزنه ورجيمه ، فكل من مر على خشبة المسرح رآه ، وكل تصفيق يزعج حباله ، وفوق هذا وذاك يجب ألا تنسى أن سيارات الإطفاء سريعة ، والماء لدينا كالسيل ، وليس دائما كل فاعل مجهول .
- جمعه** : وما الحل إذن يا بهاء ، وأنا منذ خمس سنوات أفتش عنه دون جدوى في نسيج الساتر المسدلة ، وفي حروف الكلام الصارخ

حولى ، وعند حبست اللب الملقاة تحت
المقاعد ؟ أين أجده بالله عليك ؟

بهاء : لا بد من أن تعب حتى تجده ، ولا مفر
من أن تسلك الطريق الوعر كما فعلت حتى
تصل إليه .

جمعه : لا تراوغ يا بهاء أرجوك ، فحلّ مشكلتي
برمتها مرهون لديك ، وليس عليك إن كنت
حقاً تريد مساعدتي
إلا أن تتنازل لى راضياً عن ليلة واحدة من
حساب خمس سنوات .

بهاء : ها . ها . إنك بذلك تطلب المستحيل يا جمعه
جمعه : لم يا بهاء ؟ وأنت منذ خمس سنوات تتقلب

وحبك على أحلى أحلامى ، هل استبدت بك
الرغبة إلى هذا الحد يا رجل ؟

بهاء : لا أقوى يا جمعه تحت أى سبب على العيش
ليلة دون ضوء ، بلا تصفيق

جمعه : وكيف تحملت أنا الرقاد كل هذه السنوات
تحت ظلالك ؟ كيف يا بهاء ؟

بهاء : اعذروني يا جمعه ، فمذت الطفولة وأنا أعشى
الظلام .

جمعه : وإلى متى سأبقى أنا قطعة من هذا الظلام ؟
بهاء : إلى أن تموت !

جمعه : إننى بالفعل ميت ، ألم تشم في ليلة رائحتي ،
لم تعترضك ذات يوم جثتي المكونة فوق
تابوتيها ؟

بهاء : لم يعد هناك وقت للحديث ، وأرجوك أن
تصمت حتى أسمع دقات المسرح » يتقدم
جمعه في غضب ويشد حبل الستار فيرتفع
ويعلو التصفيق »

بهاء : (يمشي) نعم أيها الصعلوك ، غن ، غن
ما شئت ، وسأغنى لك أنا أيضاً ما تريد ،
أنت صعلوك ، ملء بالحلم والحقد ، تلعب
وتسكر وتندخن وترتكب أعمال المجانين ،
وتغضى الليل كله في العيب ، والنهار تجلّه في
الفراش ليس هناك صعلوك في البلاد كلها

يُمكن أن يعيش أجل من عشتك ، (يتحرك
ويشير بيده نحو جمعه دون قصد واضح) إذا
لم يغير ما بنفسه ، فلن يحدث هذا أبداً ،
حقيقة إننى تعبت من التشاجر الأبدى ،
ولكن ما يفعله كل يوم يجعل من المستحيل
على المرء أن يصمت ، إنه رجل قبيح بارد ،
جامد مسرف في الجمود ، إنه لا يدرك من
يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكر زمن
الفقر الذى انتشلت منه ، والديون التى أحلها
عنه ، هذا شيء يراه كل إنسان ، ومن كان
ذات مرة قلباً مقيتاً ، فإنه يظل للأبد
كذلك .

جمعه : (صارخاً في الظلام) كاذب كل غر يصنع من
اتساع الغاية قفازاً للمخالبه .. ظالم كل حوت
يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يصرف
الغوص . كافر كل نسر يبتك بغسراوة
جناحيه يحوط الشمس .. لعين كل سحاب
يلذع بنصاله وجه القمر ..

(سستار)

« اللوحة الثانية »

(يدخل جمعه . نفس المشهد ، ويتجه كعادته
نحو الصندوق ، ولكن قبل أن يجلس يجذره
كمبوش الذى كان يقف لمراجعة بعض
الأوراق)

كمبوش : إياك أن تجلس على هذا الصندوق يا جمعه
جمعه : ماذا جرى يا كمبوش ؟ ألم يكفهم تعليمي
بالأمر بين أوراق الاستجوابات وأروقة
التحقيقات فحكموا على اليوم بالوقوف
الشاق المؤبد ؟

كمبوش : ما فعلته بالأمر نلت عليه العقاب ، ولكنني
بحديثي أحزنك من الجلوس على صندوق
يغلبه الظلام .

- جمعه :** آه ، حتى الصندوق لم يدخلوا عليه بالتجميل ، ولكنهم وبكل الأسف لم يتذكروا يوما أن فوق هذا الصندوق جثة لم تدفن منذ خمس سنوات !
- كمبوش :** قبل أن يحرفك الهذيان ككل ليلة ، هيا ابحث لك عن مقعد آخر
- جمعه :** لم أعد ارتاح الا على هذا الصندوق
- كمبوش :** ما دام الأمر كذلك ، فقف إلى الأبد يا جمعه ؟ (يخرج غاضبا)
- جمعه :** لن أعيش للأبد ظلا يا كمبوش
- فتنة :** (تدخل من الباب) جمعه أبو الميون ؟
- ها ، ها ،** أما زلت حيا يا الرجل !
- جمعه :** هل أبدا حقا كما تقولين يا فتنة ؟
- فتنة :** أخبرني أولا أيها المجنون عما دعاك لهذا الخيل الذي فعلته بالأمس . إن الأستاذ من فرط غضبه لا يطيق حتى سماع اسمك .
- جمعه :** كيف هذا ، والأستاذ نفسه لم يغسل يديه في ليلة من زيف دمي ؟
- فتنة :** الغيرة تأكل قلبك
- جمعه :** والعممة ترقد كقطعة ذبيحة مكان قلبي
- فتنة :** الأستاذ لا يستحق عذرك ، ويجب ألا تعلق عليه أسماك فشك
- جمعه :** إذا كان الأمر كما تقولين ، فمن يا ترى ذلك الشيطان الذي ألقى بالصخرة السوداء على صدرى ، فصحبت الضوء عن وجهي ، وخنقت الصوت في حلقى ؟ من يا فتنة ، يا من بكل قلبي أحبك ؟
- فتنة :** لا أنكر أنني كنت بالأمس أحبك .
- جمعه :** واليوم يا حبيبتي ؟
- فتنة :** اليوم صار السبب يا رجل !
- جمعه :** لقد فهمت .
- فتنة :** ماذا فهمت ؟
- جمعه :** لقد أسقطك النجم في شبابه بعد أن شدتك أضواؤه ، فامتلك قلبك دون أن يطلب .
- فتنة :** أعترف بما تقول .
- جمعه :** وأنا يا فتنة ، ألم أكن يوما في قلبك ؟
- فتنة :** نعم ، حدث مثل هذا أيام كنا نقف معا على نقطة البداية البيضاء .
- جمعه :** والآن ؟
- فتنة :** والآن لم تعد بطابور السباق المحموم ، تسمرت كنقطة سوداء خلف البداية
- جمعه :** بهاء كامل السب
- فتنة :** عجز لا أحبه في الرجل ، شلل لا أطيقه من مريض !
- جمعه :** في البحر الصاخب يمكن أن تتحطم أعظم بارجة .
- فتنة :** الغريق لو تشبث بذراعيه ، سيصل للرمال سيتمدد تحت الشمس
- جمعه :** الجثث لا يمكن أن تقوى على الحراك .
- فتنة :** وهل تريد حتى لأغرق فيه معك ؟
- جمعه :** بل لتكون في طوق نجاة
- فتنة :** كنت بالأمس أود ذلك .
- جمعه :** بهاء يا عزيزي يعانى نخمة من موائد الحب ، ولو فارقته دهرأ ما أحس بغياك ، ما تذكر لون بشرتك .
- فتنة :** ولكنني رغم ذلك أحب هذا الرجل .
- جمعه :** الضوء يكون للفراشات دائما فعا للموت
- فتنة :** الموت أنت الذى تعرفه ، أما الفراشات فلا تعرف إلا الضوء
- جمعه :** أين الوفاء يا حبيبتي ؟
- فتنة :** ضاع عند البداية ، في منتصف النقطة البيضاء (تتحرك خارجة)
- جمعه :** أين تذهبين ؟ إننى لم أكل حديثي معك
- فتنة :** دعني بالله عليك أستعد للقيام بدورى (تخرج)
- جمعه :** (يتحدث نفسه) حتى فتنة التى أضاعت في حيات أول شمعة ، سلبها منى بهاء كامل دون قصد ، وبكل رغبتها ؟ هيه !! لقد أصبحت تلجأ يا جمعه ، تراكمت صتيحا فوق صندوق !
- كمبوش :** (يدخل) أما زلت واقفا يا جمعه ؟

جمعه : (يتحسس الصندوق) هيه ، لقد جف

الطلاء ، ولا بد لي أن أجلس ، فالاحتياط
كما يقولون واجب ، وقطع الغيار يجب أن
تظل بشحمها على رفوف المستودعات

كمبوش : كفك كلاما يا جمعه ، وجرب أن ترضى
بالحياة كما هي .

جمعه : إنني ومنذ خمس سنوات أتدرب على ذلك ،
أمارسه كل ليلة ، ولكن النتيجة دائيا فشل
ساحق ، هزيمة مريرة :

كمبوش : كيف ذلك يا صديقي ؟ وأنا أراك رغم أنك
قد أتيت الليلة مبكرا على غير العادة

جمعه : اليوم يا كمبوش فكرت - ولأول مرة منذ
سنوات - في زيارة صديق قديم ، على أمل
أن أجد لديه حكاية من أيام الطفولة الممتعة ،
لعلها تزي الركود في رأسي ، وتخفف المم عن
صدرى ، هيه . . صديقي هذا يا كمبوش
عاش منذ الطفولة يحلم بأن يكون مثلا ، تماما
كما كنت أحلم أنا بأن أكون مدرسا ، ولكن
بحسب القدر الغريب صار هو مدرسا ،
وأصبحت أنا مثلا ، والغريب أنه وجد في
مهنته جهورا يتسمر كل يوم أمامه ، ينظر
إليه ، ويتمعن في وجهه حتى يرن الجرس .
أما أنا فلم أجد في مهنتي إلا الظلام ، فلا
جرس يمزق سمنى ولا عيون تلتصق
برجعي ، حتى صارت حيالي - دون أن
أعرف لماذا - سبورة سوداء ليس عليها خط
أبيض واحد .

كمبوش : المهم ، هل قابلت صديقك هذا أم لا ؟

جمعه : قابلته يا كمبوش ، ويا ليتني ما فعلت !

كمبوش : وما السبب ؟

جمعه : لأنه بعد أن استقبلني وتركني أضغ ساقا فوق
ساق ، وبعد أن رجب بي وجعلني أضغط على
الحروف وأنا أتحدث عن الفن كرسالة ،
وأحكي من واقع الممارسة اليومية عن
عذابات الضوء فوق خشبة المسرح الخلد

صدمني فجأة صدمة ردتني إلى الواقع .

كمبوش : وكيف حدث ذلك ؟

جمعه : سألتني فجأة ، وقد تعلقت بشفتيه ابتسامة
ماكرة عن سر اهتمام الصحف بمسرحيه
(الشيء الذي يلعب) والقي زعموا أنني
أشترك فيها رغم أنه شاهدها ولم يجد لي أثرا في
كل مشاهدها .

كمبوش : ها . ها . . لقد كان يقصد مسرحيتنا ، هيه . .
وبماذا أجبت ؟

جمعه : تواريت في مقعدى ، قلت له بعد أن تبدلت
رموشى إنها مسرحية عادية ، والصحافة دائيا
تجربى وراء الأشياء الجاهزة : جريمة بعد
حدوثها ، مظاهرة بعد قيامها ، حرب بعد
نشوبها ، عمارة بعد سقوطها .

كمبوش : رد عظيم يا جمعه !

جمعه : ولكنني رغم ذلك شعرت بالحيرة تنقيا في
رأسي ، صاحبي هذا يا كمبوش كان يقصد
أن يجرح وجهي ، مكر حديثه كان سنارة
خبيثة التقط بها وبراعة السمك المتعفن في
مستنقع ليل ، كان فخا يتلف به وبمهاورة
الطير الذبيح بين أطلالي . حاولت في لحظة
أن أقاوم ، لكنني فشلت ، فشلت حين
أحسست بالحرق البارد خطوطا تهوول على
سطح ظهري ، وعلى الفور خرجت من بيته
يا كمبوش واللوار الأصفر يصل إلى عيني .

كمبوش : لا . لا . . ليس لصاحبك أى حق في ذلك !

جمعه : نعم ، لك حق يا كمبوش ، وليس في الدنيا
من له أدنى حق في التهكم على شلل
الإطارات الاحتياطية ، ما دام كل عملها
الانتظار في المستودعات الباردة حتى تتمزق
الإطارات التي تنهش الطريق ، فتشل
مكانها ، وتأخذ دورها .

كمبوش : صدقت يا جمعه ، ولو أن هذا لن يحدث أبدا
هنا فأنت تعرف مدى قوة إطارات المسرح
ومتانتها .

جسدها ، أو يعترها هتتك في صدرها ، خمس سنوات يا كمبوش بطولها وعرضها وما هي تدور كل ليلة بانتفاخها وصريها .

حمص : (يدخل وهو يتعامل على نفسه) أه من ذلك الألم الذي يعض صدري

كمبوش : لقد تحول الكواليس إلى مركز لاستقبال الحوادث المضجعة ، خير لي أن أفلت بجلدي من تلك المصحة

جمعه : (يقترب من حمص) ماذا يا حمص ؟

حمص : مريض يا جمعه ، صدري غثوق ، قلبي مكتوم ، الحذر يسرى في كل جلدى

جمعه : عد إلى بيتك يا رجل ، ما دمت متعباً إلى هذا الحد

حمص : وكيف يتسنى لي ذلك ، وأنت تعلم أن لي دوراً في هذه المسرحية ؟

جمعه : أى مسرحية يا رجل وأنت تفرق في مشاهد وأدوار الإغياء ؟

حمص : أكل العيش يا جمعه

جمعه : ولكن دورك كله يا حمص لا يزيد على كلمتين !

حمص : المشكلة ليست في عدد الكلمات ، بل في موعد إلقائها الذى يمين دائماً عند الفجر هيه .. ليت المسرحية تبدأ بهاتين الكلمتين حتى أرتاح ، وأتناول الدواء في موعده ، وأرى أولادى الذين لا يروننى إلا نائماً .

جمعه : لم لا تتحدث مع المؤلف ، لعله يساعدك في ذلك ؟

حمص : بعد أن حاصرته دون جدوى بتوسلاتي ، سميت إليه بزوجتي وأولادى ونحن نحمل صرور الأشعة ، وجدول الديون ، ولفافات الدواء . ولكن لا فائدة ! الزلازل مستهيم الكون لو لم تُنطق الكلمتان عند الفجر ..

إننى مريض يا جمعه ، أحس بجسدى يتهاوى .. أه ، أدركنى يا جمعه (يسقط)
جمعه : (صارخاً) كمبوش ، النجدة أيها الناس ، لقد مات حمص أبو سريع .

(مستار)

« اللوحة الثالثة »

(يظهر جمعه بنفس المشهد وقد تكوم على الصندوق)

كمبوش : (يدخل) لقد أصيب حمص المسكين بالشلل
جمعه : راحة كبرى أن يتحدى الإنسان الظروف المستبيدة . رائع جداً ذلك الصمود الذى يرتدى تاج الشلل !

كمبوش : لم تقول ذلك يا جمعه ؟

جمعه : لأن حمص رغم كل شيء عرف كيف يسقط وبين أسنانه كلمتان ، واستطاع بهما أن يحدث لسقوطه دوياً ، سمعه من لا يعرفونه ، وراء من لم يسمعون

كمبوش : أننا لا نعرف إلا أن هذا المرض المفاجئ قد خلق مشكلة غياب كلمتين عن المسرحية
جمعه : لو كنت مكان المخرج لوضعت مكان هاتين الكلمتين زهرة سوداء .

كمبوش : المخرج يا جمعه بما حدث يكاد يمين .
جمعه : ما دام بهاء كامل يتوهج ، فكل الأشياء عاقلة

كمبوش : إنك يا جمعه مازلت ضالاً كعادتك وبإد آخر ، دعني يربك أنقذ نفسى من جيبيك (يتحدث نفسه) كيف أكون بواد آخر يا كمبوش ، وأنت تراق منذ خمس سنوات صندوقاً وراء الكواليس ؟

(المخرج يدخل ويصيح بهاء كامل)
المخرج : الجمهور الليلة كامل العدد ، ولا بد أن نجد

جمعه : (يحذث نفسه) أهكذا يا بهاء ستظل جبلا فوق -

صردى ، وليلا ينهش وجهى ؟ أهكذا
ستظل أرقا يسهّد عيني ، وكابوسا يطارد
ليل ؟ لا .. لن أظل للأبد حبيس ظلك ..
الليلة سوف أفتلك وألقيك بيثر بلا قاع ! ألم
يكفك ما التهمته من لحمى ؟

(إظلام تام يعفيه عبارات نارية .. وبعد قليل يفتح
كمبوش المكان في دهر شديد)

كمبوش : جمعه ، جمعه ، ألم تعلم أيها النائم بأمر الكارثة
التي حدثت

جمعه : أى كارثة تعنى يا كمبوش وما زال النمل على
جدار الزقاق يزحف ، والنوافذ فى البيوت
المائلة بلا زجاج ؟

كمبوش : قم يا جمعه ، ودعك من هذا اللغو أرجوك -
واسمعى جيدا

جمعه : وكيف أسمعتك يا كمبوش وأنا أتكوم منذ
خمس سنين على رصيف محطة مهجورة
تخطمت قضبانها ، ونسبها الصغير ؟

كمبوش : لقد قتل الليلة بهاء كامل وهو فى طريقه
إلى المسرح ، وكما يقولون التفتى به أحد
الأشخاص الذين لا شك أنه يعرفهم ،
وركب معه سيارته ، ولكنه لم يكذب
بالسيارة من شارع الهادى إلى الميدان الكبير
حتى عاجله القاتل بعدة طلقات أودته قتيلًا ،
وفر هاربًا .

جمعه : وأخيراً أفصح لي الطريق يا بهاء ! بعد أن ..

كمبوش : أذكروا محاسن موتاكم

جمعه : ولكن قبل ذلك يجب أن تتأملوا بؤس أحيائكم

كمبوش : عموماً ، المخرج يريدك فوراً

جمعه : كرر ما قلته يا كمبوش وباعل صوتك

كمبوش : لقد جنت يا رجل بلا رب .

جمعه : بل قل ولدت من جديد يا كمبوش

كمبوش : لا تهذ يا رجل ، لقد رشحك المخرج لتقوم

لهذا المأزق حلاً .

بهاء : المخرج لديه مخرج لا شك

المخرج : المخرج ليس فى يده دفع الشلل

بهاء : كلمتنا حصص مهما كانتا فلن نقيما برحماً ،

ولن نخطأ جبلاً

المخرج : ولكنها بأوراق المسرحية ، وكل ما فى الورق

جمعه : (يكمل) لا بد أن يقال

المخرج : من ؟ جمعه ؟ منذ متى وأنت هنا يا رجل ؟

جمعه : منذ أن صار عظمى خشباً ، ونحولت عروقى

إلى حبال متهدلة

المخرج : أخيراً وجدت لك الحل . تحرك نحوى يا رجل

جمعه : لا حراك للأعضاء المشلولة ، ولا ضوء

للمصابيح المكسورة

بهاء : لقد قررنا أن تلعب الليلة وكل ليلة دور

حصص أبوسريع ، ما رأيك ؟

جمعه : ماذا نقول ؟

المخرج : لن نتابع يا جمعه ، أليس كذلك ؟ ، بالطبع

لن نتابع يا من أذكرك دائماً لغدر الزمن .

جمعه : القرش الذى يظل للأبد حبيس خزانة ،

يتحول بمرور الوقت إلى مجرد قطعة من الحديد

الصدىء !

المخرج : لا بد أن نتغلبنا من هذه الورطة يا جمعه

جمعه : لم يحدث أبداً أن غرقنا أنقذ شمساً من هبوب

الليل

بهاء : دعك من هذا الهذيان وقل إنك لا تطمع

إلا فى دور البطولة !

جمعه : ليس جرماً أن أحلم بإرث اغتصبه إخوة

لا يعتبروننى إلا لقيطاً

بهاء : ما دام الأمر هكذا ، فليس أمامنا أيها المخرج

إلا أن نحور وللأبد ما كان يقوله حصص .

جمعه : أخشى أن تتمزق بذلك خطوط الرواية يا بهاء

بهاء : سأعرف كيف أغزلها فى دورى وأعيد نسجها .

الخيط كلها بيدى أيها المخرج ، ملتصقة

بأطراف أصابعى ! ها بنا ودع هذا الذى

أؤمن العتمة . (يغرجان)

جساء : (يمثل) لقد قضيت في العمل عشرين عاما شريفا ، هل يظن أن له أن يستولى على ما كسبه ؟ لا يا صديقي اصرف نظرك عن هذا ، وليس الأمر بالسوء الذي تراه . لقد بقيت سمعي الطيبة زمنا طويلا ، ولا بد أن تدوم زمنا أطول . الدنيا كلها تعرف صاحب فندق الدب الأسود ، وأنه ليس دبا غبيا ، بل دبا حفظ فراهه . .

جمه : (يصحو) يا إلهي لقد كنت أحلم بالضوء ، كل ما حدث لم يكن الا سقوطا في وهم

جساء : (يستطرد في التمثيل) سأبيض فندقى وأسميه (أو تيل) ، وسينهر على الزبائن من الفرسان كالمنظر ، وسيأتيني المال بالكوم

(تصفيق حاد ، ينحن جساء بكبرياء ، يتقدم جمه للناس في ثورة)

جمه : كاذب كل نمر يصنع من اتساع الغابة قفازا لمخالبه . . ظالم كل حوت يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يعرف الفوص . . كافر كل نسر يهتك بضرأوة جناحيه خيوط الشمس . . لعين كل سحاب يذبح بنصاله وجه القمر . .

(سستار التهيئة)

الليلة وكل ليلة بدور جساء كامل
جمه : قل دور البطولة يا كمبوش ، جساء كامل لم يعد له الآن وجود
كمبوش : قم إذن ، واستعد للقاء المخرج ، فالجمهور الليلة كامل كالعادة ويتربح ما ستفعله بعد أن هزه نأيا موت جساء
جمه : سوف أفعل يا كمبوش ، وسأعرف كيف أبرق كأعظم نجم في الدنيا

(انغلاق)

جمه : (يمثل دور جساء) إنه رجل قبيح ، بارد ، مسرف في البرود ، جامد ، مسرف في الجمود ، إنه لا يدرك من يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكر الفقر الذي انتشلت منه ، والديون التي أحملها عنه ، لا اليؤس يصلحه ، ولا الندم ولا الزمن . هذا شيء يراه كل إنسان ، ومن كان ذات مرة كلبا مقيتا ، يظل كذلك إلى الأبد !

(تصفيق حاد ، ينحن للجمهور . انغلاق ، ثم اضاءة من جديد ليظهر جساء كامل يمثل وسط المسرح ، بينما جمه في المؤخرة ينحن وهو جالس فوق الصندوق)



شهریات

متابعات

مناقشات

فن تشکلی

أبواب العدد

- مسألة الحقيقة الفنية :
- التزييف ، والوهي ، والرؤية (شهریات) سامي خببة
- قراءة في قصة : «مجموعة قصصية» (مناقشات) د. محمود الحسي
- قراءة في «قصيدة البيت الواحد» (متابعات) محمد الخزى
- عن نبرة القص في صوت الفتاة (متابعات) محمد المخزنجي
- قراءة في قصص «الصمت والجلدان» (متابعات) محمد محمود عبد الرازق
- على دسوقي .. والفن البريء (فن تشکلی) محمود بفتيش

مسألة الحقيقة الفنية .. التزييف والوعى والرؤية

سامي خشية

التي تحدث عنها أرسطو - والتي مازالت كلماته عنها - عند الفالابية المعظمى من مبدعى أجيال وأمم البشرية ونقادها - صائبة وصحيحة . وبساطة أيضا ، ينبغي أن نتفق على أن سهولة التلقى لا تعنى ضحالة العمل الفني ، كما أن تعقيد تركيبة العمل الفني لا تفرض - في حد ذاتها - على القارئ نوعا معقدا من التلقى . بالتلقى في هذا السياق أعنى « النقد » . وهذا معناه أننا إذا لم نعمد إلى « حساب » بناء رواية عبده جبير بالأرقام والجداول (اعتذر فورا لعدد من أصدقائي وأساتذتي النقاد الجدد) فإن هذا لا يؤدي إلى إفقار تلقينا لرواية تحريك القلب (قد تكون قراءتنا لها فقيرة لأسباب أخرى) ، وقد نكتشف أن البناء السردى ، شبه الملحمى ، البالغ البساطة - والذي يشبه الجريان العادى للزمن ، وللنيل ، وللامتداد للتموج لسطح الصحراء - في رواية أمسيات حنيقة ليليلو - يقتضى في الحقيقة - أويرضى باستخدام - كميات من الجداول ، والمثلثات ، والمربعات ، والدوائر ، وبيانات الأرقام أكثر بكثير مما تقتضيه رواية عبده جبير ، الذى تطوع ببراءة - أو بمكر - فملاها لهم أرقاما وحروفا ، وأجزاء أرقام ، وأجزاء حروف ، وهوامش - كأنه يسجل - أكاديبيا - تاريخا حقيقيا (الأمر الذى قد يفرض ناقدنا محدثا بكتابة مقال محتمل لما كتب عن رواية لمحمد مستجاب زميل عبده جبير في كتابة الهوامش في الروايات ، وليس في العنوية الفنية ، ولا في البراءة) .

لا اعتزم في السطور القادمة ، أن أقدم استعراضا للمفاهيم النظرية عن « الواقعية » ، ولن أحاول - طبعاً - صياغة أى اقتراح بمفهوم جديد . حسبي أن أحاول البحث ، وأنا أتحدث عن روايتين - عن إجابة على سؤال - قد يتفرع إلى بضعة أسئلة - بشأنها :

لماذا بدت لى رواية « أمسيات حنيقة » - التى صدرت في العام الماضى للكاتب الأمريكى الكبير « نورمان ميلر » بعيدة كل البعد عن « الحقيقة » رغم أنها ملئت بمئات التفاصيل عما يعرفه الكثيرون عن مصر القديمة ، ورغم أنها - كبناء فنى - حاولت أن تكون سردا ملحميا واسعا وخصبا - ومؤثرا - لأساطير مصر القديمة وبعض معاركها ، وشيئا من زمنها المتطاوول وصور الحياة « الواقعية » التى نعرفها عنها ؟

ولماذا بدت رواية « تحريك القلب » للكاتب المصرى الشاب ، عبده جبير - قريبة قريبا شديدا من « الحقيقة » - أو من أحد جوانبها في مصر المعاصرة - رغم أنها خالية تماما من أى عنصر « وثائقي » وأنها ابتكار خيال غرض ، وذات تركيبة فنية بالغة التعقيد ، نحمد أحيانا من تأثير الكتابة الوجداني ، بما تفرضه على الذهن من إعادة تجميع الخيوط في كل « مرحلة » ؟

ببساطة أحب ، منذ البدء - أن أقول ، إن « الحقيقة » التى أعنيها هى الحقيقة « الفنية » ، حقيقة « الإمكان »

ذاكرتنا جزء من ذاكرة واحدة عظمى ، هي ذاكرة الطبيعة نفسها . . .

هذه كلمات شاعر عظيم ، اتجه في أخريات أيامه إلى ممارسة طقوس سحرية والإيمان بـ «الoccult» (أي علوم السحر وكشف الغيب . . الخ) . . حولها تورمان ميلر - أويوهنا بأنه حولها - إلى عقيدة .

وقد يكون مهما أن «نلخص» أحداث الكتاب الأول (كتاب رجل واحد ميت) لاهميتها في الكشف عن رؤية الرواية كلها :

تخرج «الكاء» الخاصة بالميت الشاب ، مينيحيث الثاني من المقبرة القريبة المنهوبة التي وجدت نفسها فيها ، لتجد نفسها قرب الهرم الأكبر ، وبعد أن تتذكر نفسها ، واسم صاحبها وأمه ، وتمعجز عن إدراك سبب وجودها في هذه المقبرة الغريبة ، تدخل مقبرة أخرى تتذكرها جيدا (ربما تكون مقبرة والد جد الشاب الميت) . . وهناك تقابل «الكاء» الخاصة بهذا الجسد المجوز ، التي جاءت لكي تكون مرشدا لـ «كا» الحفيد في رحلة العالم الآخر المرحبة ، والتي تبدأ من بوابة - هذا العالم (بطن الهرم الأكبر . وهكذا يكشف ميلر للهرم وظيفة جديدة !) ولكن الجسد المجوز ، لا يرضى ، بساقل من أن «يفتصب» حفيده قبل الرحلة - من فمه أولا ثم من شرجه - لكي يستولى عليه استيلاء كاملا ، وبذلك يكون الحفيد قد تهيأ لدخول العالم الآخر المليء بالأفاسي والتماسيح .

وقبل بداية المرحلة ، يبدأ «كتاب الآلهة» الذي يروي فيه ميلر - بطريقته الخاصة ، وإضافاته التي تحدد رؤيته لتاريخ مصر القديم وتاريخ البشرية بعد ذلك - الأسطورة المصرية الكبرى الرئيسية: أسطورة الخلق (من المحيط نون . . الخ) إلى الأسطورة المشهورة : صراع أوزيريس وأيزيس وولدهما حورس ، وشقيقتها نفيس ضد شقيقتها الإله الشرير «ست» . . ويصوغ ميلر الأسطورة بحيث يضمن :

١ - ست الشرير هو القوة الدافعة وراء كل الأحداث إنه قوة التغيير ، والقفل الرئيسية .

وقد تؤدي كتابة النقد - بالجدول والأشكال الهندسية المختلفة وبالأرقام - إلى أن يطيش سهم النقد ، فيخطئ «كيد» الحقيقة الفنية التي أرادها المبدع ، ويتوقف عند هامشيات - ربما يكون المبدع قد أقامها «كالفخاخ» بين الفارئ السطحي وبين حقيقته الفنية ، حتى لا يفوز بالحقيقة إلا - ببساطة - صاحب القلب البريء والذهن القوي ، الذي يلجأ إلى ملكة الخيال ، وقدرة التذكر ، والذي : «يعرض سطح نفسه للفن» حتى يفوض فيه ، وحتى يفوض هو في العمل الفني ، فيعود منه بنبتة الحقيقة ، والجسمال ، والمتعة ، والفهم .

لم يستخدم تورمان ميلر أرقاما في روايته (مع أنه ظل يعمل فيها أكثر قليلا من عشر سنوات) إلا الأرقام التي يعد بها الفصول السبعة ، والتي أسماها «كتبا» لكي يثير في ذاكرتنا «كتاب الموت» المصري الشهير : كتاب رجل واحد ميت ، كتاب الآلهة ، كتاب الطفل ، كتاب سائق العربات الحرفية ، كتاب الملكات ، كتاب الفرعون ، كتاب الأسرار .

ولأن رواية ميلر ، تستند لتبرير عقيدتها الرئيسية ، إلى عقيدة سحرية قديمة (لم تكن قطعا من عقائد المصريين القدماء) هي عقيدة التماسيح ، أو عودة الروح إلى الجسد بإرادة صاحبها بعد الموت لكي تنحيا من جديد في الدنيا بجسد جديد - لهذا السبب ، فقد استعار في بداية الرواية سطورا هامة من الشاعر الأيرلندي العظيم ويليام بطليريس ، من كتاب : أفكار عن الخير والشر ، يقول فيها :

«أومن بممارسة ما اصطلاحنا على تسميته بالسحر ، وأومن أيضا بفلسفته ، وهو ما يجب أن أدعوه استدعاء الأرواح ، رغم أنني لا أعرف كتبها ، وأومن بالقدرة على خلق أرواح سحرية ، ويرى الحقيقة في أحماق العقل حينما تكون المينان مغمضتين . وأومن . . بأن حدود عقلنا دائمة التغير ، وأن عقولا كثيرة يمكن أن يتدفق الواحد منها في الآخر ، أو ما يشبه ذلك . فتخلق - أو تتكشف عن - عقل واحد ، وطاقة واحدة . . وأن

٢ - ذروة انتصار « ست » هي اغتصابه لابن أخيه ، ومنافسه حورس .

٣ - لا وظيفة حقيقية لهذه المجموعة من الآلهة إلا تبادل الاغتصاب ، والاختزال من أجل السيطرة .

٤ - وظيفة إيزيس (الإلهة / الأم) الحقيقية ، بعد جمع جسد أوزيريس وولادة حورس ، هي ضمان أن يقتصب حورس عمه ست (مثلاً) اغتصبه عمه من قبل (ثم تحويل حورس إلى عاشق أبدي لها هي .

وقد يعجب البعض بهذه التركيبة - والإضافات الجديدة - للأسطورة ، على أساس أنها تجعل لها معنى فريدًا غويجيًا ، ربما يكون له مغزى في إعادة تفسير الأسطورة المصرية (التي تحتوي بعض رواياتها القديمة فعلاً على واقعة اغتصاب « ست » لحورس أثناء الصراع بينهما الذي ينتهي بهزيمة ست مع ذلك) . ولكن المشكلة ليست تفسير الأسطورة ، وإنما بناء صورة « فريدة » للتاريخ نفسه ، تقول (ولأحياء في العلم) بأن العلاقة بين قضيب الأب (العم - الجد . . . الخ . . . تنجسيدات له) وبين شرح الآين ، من ناحية ، وأن حلول الآين - عند الأم - محل الأب جنسياً - من ناحية أخرى هي العلاقة « المحركة » لأحداث التاريخ الرئيسية .

وفي زعمنا - أو اعتقادنا - أن هذا محض هراء . ولكن ليس هذا هو المهم - إنما المهم هو أن نورمان ميللر ، يتحول إلى « صنع » بناء بشري /روائي متكامل - في عمل أهم - لكي يحول روايته الخاصة للأسطورة وتفسيره لها ، إلى هذا العمل الأدبي ، الذي يفترض أنه يستحضر التاريخ فنياً ، لكي يعيده إلينا عملاً بضوء الوعي والشفة . والمشكلة - منذ البداية - ليست هي الدفاع عن التاريخ المصري - فنورمان ميللر ليس عالم تاريخ ، ولا يلم التاريخ المصري في شيء - إنما المشكلة هي مشكلة « أدبية » بالدرجة الأولى : أين يمكن أن نضع - أو أن نصف فنياً - رواية بهذا المفهوم ؟

إننا نكتشف في « كتاب الطفل » ، أن والد الجد ، ربما كان هو الأب البيولوجي الحقيقي لحفيد ابنه - لأن والد

لجد كان عشيقاً لأم هذا الحفيد التي هي ابنته أيضاً . ونكتشف أن هذا الجد (أو : والد الجد) قد تعلم سر تجديد حياته ، من عبد يهودي اسمه موسى - كان في مناجم الذهب - ونحن نعرف أيضاً أن اليهود لم يكونوا في أي زمن من المؤمنين - أو حتى من العارفين - بفكرة تناسخ الأرواح وتجديد الحياة للمادة للروح - فهذا اختراع (أرى) - فارسي هندي - قديم على الأغلب - في قول ليفي شتراوس . ولكنه حينما يشرع في سرد تاريخ المرات الأربع التي عاش فيها (فلاحاً ، وقائداً في جيش ومسيس الثاني ومديراً لبيت حريمه ، ثم حارساً للملكة نفرتي ، ثم كاهناً كبير ، ثم تاجر بردي وسارق مقابر ، ثم قائداً وكاهناً مرة أخرى للملك رمسيس التاسع) يكتشف أنه لعب مع رمسيس الثالث لعبة « حورس وست » بهذا الفيها : يغتصبه رمسيس الثالث - الذي يبدو رمزاً مزدوجاً لست وأوزيريس بوضوح - واسمه الأصلي :

أوزيريسمستشير - لكي يعمله « قائداً » خاصاً لمركبته الحربية ، ثم يغتصبه مرة ثانية لكي يعمله « حارساً للملكة » ، ولا تكتمل الدائرة إلا حينما تقيم الملكة معه علاقة جنسية في الوقت الذي كان يتحول فيه إلى « ابن » لها ، يتنافس زوجها (رمسيس /مغتصبه أبوه) من ناحية ، ويتنافس ابنها الشرعي من رمسيس في القرب منها ، وهو الذي كان المنافس الحقيقي على السلطة - وليس فقط على الحرم لأبيه رمسيس العظيم . أما رمسيس نفسه فإنه يحكم ببساطة ، بواسطة قوته العظيمة الهائلة (فقد هزم الحثيين وحده لأنه كان يفوقهم طاقة عضلية) وبضخامة عضوه التناسلي الذي جعله ميللر يكشفه في كل « احتفال مقدس » ، متصباً لكي يجسده شعب مصر المؤمن - المبهور ! (هذه الرواية تابع طبيعتها الأصلية - بالانتماء - في مكتبة لندرك - وهي مكتبة سياحية - في أول شارع شريف ، على اليمين ، للقادم من شارع ٢٦ يوليو) . ويتحدد « مركز » الدائرة ، حينما يقتل الحارس الشجاع ، بخنجر ابن رمسيس ، حينما يراه في الحديقة وهو يضاجع أمه (التي هي معنويا أم الحارس /الجد أيضاً) . . . وتوضع النقطة الأخيرة ، في البناء الفرويدي ، بصيغة الأم ، في ابنها البيولوجي ، تعاتبه على قتل ابنها للمعنى ، بأن هذا

الاجتماعي)، لا تستطيع أن تبقى المادة الخام على حالتها . وقد اكتشف يوريسديز منذ زمن بعيد هذه الحقيقة، وصاغها إبداعاً، ولم يقررها كنظرية .

وهكذا يكون ميللر ، على ناحيتي التفسير والتحليل ، قد ابتعد عن الحقيقة الفنية التي أرادنا أن نحصل على الوعي بها في روايته : لم ننتزد وعياً بأمرار اضمحلل حضارة واحدة عظيمة (إذ لا يمكن أن تكون قد اضمحلت بسبب ولع الذكور الأقوياء فيها - الجنس - بآبائهم ومنافسهم) ولم نزد وعياً بالعلاقة الأبدية بين الشر والخير في عالمنا الإنساني ، لأن هذه العلاقة - في هذا العالم الإنساني ، الذي هو اجتماعي وتاريخي بالضرورة - لا يمكن أن تختزل في رموز عضو الذكورة وفتحة الشرج ، وفتحات جسد المرأة الثلاثة ، والبراز ... الخ هذه المجموعة التي تحيل التاريخ البشري إلى صورة هزلية ، رغم أنها قد تنتج شيئاً سلبياً .. كتبه ميللر بمجهود عظيم ، ضائع . (في عرض نقدي للرواية ، كتبه الروائي الإيرلندي العظيم ، أنتوني بيرجيس في جريدة الاوزورفر البريطانية في يونيو الماضي ، يمكن بيرجيس أنه التقى بميللر مرة واحدة قبل صدور أمسيات عتيقة ، فبادره ميللر : «بيرجيس ، كتابك الأخير كان برازاً» . ويقول بيرجيس ، إنه بعد قراءة أمسيات عتيقة ، أدرك أن ميللر كان يمتدح الكتاب) . وللناس حسب أدواقهم ، طرائق عجيبة في الثناء على ما يجنون ! .



ولكن ، قد يكون علينا الآن ، أن نلقى نظرة على رواية «تحريك القلب» لعل قلبنا هو الذي يتحرك ، هذه المرة .

وهذه رواية صعبة القراءة . ولكن «التركيب» الذي صنعه مؤلفها ، هو الذي يحمل الدلالة الرئيسية لجوانبها : التجربة المضمونية ، وعلاقة هذه التجربة بالواقع المعاش (المطلق ، والمحدد على السواء) ، والمعنى الكلي الذي يريد المؤلف توصيله - في النهاية - وفيها وراء الدلالة الاجتماعية لرواية ، هي في الأصل محض خيال ، لا يستند إلى أي نوع من الوثائق ، مع أن المقروض أنها

الابن المعنوي كان على وشك أن يقتل رمسيس (أباه/معتصبه) فتكون النتيجة أن يقتل رمسيس ابنه البيولوجي (أو يتركه يتحر ، ثم يجهز عليه شقيقه الأكبر/بديل الأب وقرينه/وهو كاهن بليد مهمته هي رعاية براز الفرعون!) ... وما بقي من الرواية ، أي سيرة حياة ميتينجيت الأولى ثلاث مرات بعد ذلك (عندما تلده تغير ثيرى باعتباره ابناً لرمسيس ، فيصبح كاهناً أكبر لرمسيس ، ثم يولد ليكون لص مقابر ، ثم تاجراً ، وعارياً ، وكاهناً ، وساحراً في النهاية - حيث يحاول أن يولد من جديد ، ولكن تمجسه ابنته لكي تقطع حل الخدعة الشريرة .. هذه البقية ، تدل على أن ميللر ربما كان يفكر أيضاً في المجتمع الأمريكي المعاصر : يفكر مثلاً في «الشعوب البربرية» التي تسرق التكنولوجيا المصرية لكي تحاربها بها (لتذكر مثلاً اليابان وروسيا والصين .. الخ) .. ولكن قد يكون للمسألة كلها وجهها الآخر :

من حق المؤلف أن نعتقد ، أنه كان يحاول بناء رؤية عن علاقة الشر المطلق بالخير المطلق أو بالبرامة : في البدء تكون البرامة ، حتى ينتهكها الشر . إنه لا يقتلها كما فعل قابيل بهابيل ، بل ينتهكها كما فعل ست بحورس ، ويتركها ملوثة ولكن حية لا تموت ، تحمل بذرة الحلم الجميل بالتحضر والقوة النبيلة (رسالة اوزوريس) ولكنها تحمل أيضاً شهوة البغي والتسلط (رسالة ست) ، وبذلك يكون عضو التذكير هو الرمز المطلق للقوة والسلطة (الاختراق والسيطرة) وهي قوة لا تتوقف عند قيمة اجتماعية ما ، سواء كانت دينية أو خلقية أو طبيعية .

وهنا أيضاً تبدأ «أزمة» ميللر : فالرموز المجردة ، تظل معقولة إن كانت في سياق نظري لتفسير أسطورة بعيدة عن سياقها التاريخي (الاجتماعي) ومجردة منه . ولكنها لا بد - حين تشبك عن طريق الفن ، أو التفسير العلمي ، بالسياق الاجتماعي - أن تخضع له : ليست هناك ظاهرة اجتماعية أو نفسية معزولة عن غيرها من ظواهر وتجليات وقوانين المجتمع ، وقوانين الكيمياء البيولوجية (مثلاً) . والحقيقة الفنية ، حتى ولو كانت قائمة على توصيف لأسطورة ما (أي لمادة معزولة في حالتها الخام عن سياقها

تتمتع على فهم مؤلفها الشخصى لعصره ، وللواقع الاجتماعي في وطنه لهذا العصر .

كتب هذه جبر روايته على السنة شخصيات السبعة أساسا : الأب ، والأم ، ثم : وصي ، وصلى ، وعلى ، وسمره ، وصيام . ولكن هناك شخصيتان أخريان : الراوى - الذى لا يكتمل أبدا كشخصية فنية (إنه أشبه بالراوى المسرحى في عمل شبه تسجيلي . ينبتنا إلى صفات بعينها في المكان أو في الشخصيات الأخرى . . الخ ، دون أن يشارك أبدا المشاركة التي تجعله يكتمل) . ثم «البيت» الذى يكاد أن تكون له «مونولوجاته» الخاصة عن زواله الأخير ، وانتياره النهائي - بعد عمر طويل - لن نشهد منه سوى «اليوم الأخير» الذى تستغرقه الرواية ، من فجر اليوم ، إلى آخر الليل .

تتحدث كل شخصية (وتفصح عن ذات نفسها ، في لحظة من لحظات التحول المتطاوّل للشخصيات الإنسانية السبعة وبيتها) عددا محددًا من المرات (نبتنا أدوار الخراط إلى أن للرقم ٥ دلالة خاصة : فكل شخصية تتحدث خمس مرات) وينكسر هذا التحديد في حالة المونولوج الجماعي - فالجميع يتحدثون سويا - أو يشتركون جميعا في مونولوج واحد أحيانا . وحالة «الجمع» هذه تتكرر أربع مرات فحسب . ويمكن أن نشغل من كتب الانثروبولوجيا ، وتاريخ العقائد ، والسحر ، والدين المقارن ، أشياء كثيرة عن دلالات الأرقام (٧ ، ١ ، ١ ، ١ ، ١ ، ١) ، وإن كنت أشك في أن المؤلف قصد إلى شيء من هذه الدلالات مباشرة . ولذلك ، فلنأني «أميل» إلى الاعتقاد ، بأنها كانت محاولة من جانبه لتحديد دور كل من شخصياته في الحبكة ، وتحقيق نوع من العدل الشكلى في توزيع الأنصبة والأدوار ، وأيضا التحكم في حجم العمل ، وفي تطوره الدرامى ، وفي تطور - أو تحول - كل شخصية على حدة ، والتحكم أيضا بحساب شديد في علاقاتها .

الحساب الشديد ، سمة أساسية في هذا النوع من التأليف الإبداعى (يساورى إحساس بأن الكاتب لو استطاع ، يريد أن يتحكم في عدد الكلمات المستخدمة)

ولكن قد يكون ذلك إحساسا مبالغيا فيه ، ناشئا من الأعمال النقدية التي أغرقت فكرة «التحكم» ولا تلقانية التأليف النهائي للعمل الأدبى ، فراح تفسر الأعمال الأدبية بعدد مرات استخدام كل كلمة - ومع الاعتذار لبعض أصدقائى مرة أخرى - أعتقد أن النزعة المادية «المبتذلة» يمكن أن تسلس أحيانا من الفلسفة المتدهورة إلى «طقوس» النقد ، حتى وإن حسنت النوايا .

وقد نتفق بسرعة مع «التحليل» المختصر الذى كتبه المؤلف نفسه لروايته على باطن الغلاف : تحليل يقوم على الإشارة إلى الطبقة المتوسطة ، وانتظارها ولأفعلها ، وسقوط قيمها الموروثة ، وعدم تحمل مسئوليتها التاريخية ، وخيانتها ، واستسلامها للأوضاع الطفيلية وانتيارها المؤكد (الذى يشير إليه - ولا أقول - يرمز إليه - انتيار البيت) .

أقول أننا قد نتفق بسرعة على هذا التحليل - البديى . ومع ذلك ، فليس هذا هو المهم في رواية هذه جبر ، ولا هو الأكثر أهمية .

الأكثر أهمية ، هو محاولته تجسيد طريقة الذهن ، في تلقى العالم ونقلها إلى عملية التأليف الروائى ، بأسلوب يجمع بين «الفتن» الظاهرى للعالم وبين تجميع الذهن لما ينقله مفتتا على دفعات . إن الأشياء تحدث مترابطة ، مترابطة بفعل قوانين عامة للتاريخ والحركة المجتمع ، ولكنك لا تتلقاها أبدا مترابطة . والقوانين أنت تكتشفها وقد لا تكتشفها أبدا . وليست وظيفة الفن أن يكتشفها لك . هذه وظيفة الفلسفة . وليست وظيفة أن يزيّف لك شكل حدوث الأشياء في العالم ، فيعطيك لك مربوطة بتعسف لا يحدث أبدا في الواقع . هذا التزييف وظيفة الأسطورة والسحر ، ونورمان ميلر بمستوياته وبأشكاله مختلفة . وظيفة الفن - في هذا الصدد - حسب أن يساعدك في اكتشافها ، وفي الاستمتاع بهذا الاكتشاف ، وبعملية الاكتشاف ذاتها . وهذا هو ما حاوله هذه جبر ، كواحد من أبناء حركة ، أو موجة ، أو جيل يصير على الاختيار الصعب ، إذا كانت النتيجة مؤكدة .

«أبداعه» - يريد أن يكون - وإن ظاهرياً - محايداً ، لا يفرض وعيه الخاص على الوعي الخاص بكل شخصية من شخصياته . ومع ذلك ، فإن «البناء» هو ما يعكس الوعي الكلي للكاتب ، وقد يطرحه علينا كافتراح ، أو حق كسؤال ، وليس كإجابة . ولذلك لا يبدأ عبده جبير روايته باقتباس ايديولوجي كما فعل نورمان ميلر وإن كان ينتمى بتحليل «يديي» لا يبرأ تماماً من «الادلجة» . والإنسان ، على كل حال ، لا يمكن أن يهرب من وعيه ، ولكنه قد يستمتع به ، وقد يستمتع أكثر بمجادلة الناس معه ، حوله وفيه ! .

سامي خشبة

في هذه الحالة ، يصير البناء - أو عملية صنع البناء - هي العملية الأساسية (ومن هنا قد ينبع الإحساس بالتحكم المفرط) . البناء ، محاولة كما قلت ، لتجسيد عمليتين في وقت واحد : عملية التواجد الظاهري (المقت) للعالم . وعملية تلقي الذهن الإنساني لهذا العالم المقت ، على دفعات متقطعة ، وفي مستويات متفاوتة من الوضوح ومن الوعي بها . وفي هذه العبارة الأخيرة يكمن أشكال آخر : فالوضوح والوعي ، يتوقفان على ما يملكه الذهن المتلقى من أدوات للشعور ، وللتحليل والفهم ، والتضاعل . والكاتب - وإن تسلل وعيه الخاص إلى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا مختارة من الكتب الحديثة

مليمج

- موسوعة سيناء
حسان عوض وآخرون
٩,٨٠٠
- احكام الحدود في الشريعة الاسلامية
عمود فوزاد جاد الله
١,٢٠٠
- المنصر الإنسان في التطور الأفريقي
تعريب جمال محمد احمد
٣,٢٥٠
- مسيخ الكائنات
د. ثروت عكاشة
٨,٠٠٠
- مسرحيات شوقي (مجلد)
١٠,٠٠٠
- رؤية تحديث الفكر المصري «مصر النهضة»
د. احمد زكريا الشلق
١,٠٠٠

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٩٤

قراءة في قصّة «مجموعة قصصيّة» سعيد سالم

د. محمود الحسيّني

العمل الأدبي : الكاتب ،
والقارئ ، والناقد . واختيار هذا
الشكل المقطعي يوحى بافتقاد
التواصل بين هذه الأطراف الثلاثة
على الرغم مما يبدو بين شكل القصة
- في الظاهر - من تجاور - إن العلاقة
الداخلية بين هذه الأطراف علاقة
جامدة . . وقد ضرب هذا الشكل
المقطعي نوعاً من الحصار وجعل كل
طرف من هذه الأطراف لا يتجاوز
تقوم عالمه الخاص .

الفصل الأربع التي حوتها
المجموعة - وهي محور هذه اللقاءات
- تفتقد إلى عناصر القصة القصيرة
ولا تعدو أن تكون مجرد خواطر
سريعة تمثل احتجاجاً صارخاً على
ضياع القيم وتمزق الإنسان . . ففى
القصة الأولى يجد « ضمير المتكلم »
ما يشغله ويخرجه من رتابة حياته
اليومية في « وجهة نظر » بلحذى
الجرائد . وعلى الرغم من أن وجهة
النظر هذه تعالج مشكلة التدخين
وتنادى بالإقلاع عنه . . كانت -
للقالة نفسها - سبباً من أسباب إكثار

العشرين إحساس هائل بالضياح
والغربة والتفاهة فجاءت كتاباتهم
صورة لتعقد الحياة . . متمزقة معتمة
ملغزة الغاز الحياة نفسها . . موعلة
في التجريد وموعلة في السوداوية
والقنامة . .

من هذا المدخل - الذى نرجو
ألا يكون قد طال - يمكننا النظر في
القصة . . في محاولة لا نخلو من
المغامرة والمخاطرة للولوج في هذا
العالم المغلق لفك رموزه وحل
طراسمه ومعادلاته . . وينبغى على
القارئ منذ البداية ألا يتوقع منا أن
نستخلص له معنى محدداً أو تقدم له
مغزى أو قيمة . . لأن مثل هذا
اللون من القصص قد تجاوز طبيعة
القصة المنطقية الأحداث والبناء .

وقصة « مجموعة قصصية » مكونة
من أربعة مقاطع : مقدمة للمجموعة
بقلم أحد النقاد الكبار . والقصص
الأربع . وتعلق نقدي لأحد النقاد .
وحوار بين قارئ مجهول وكاتب
المجموعة . وهذه المقاطع الأربعة
تمثل العلاقة الطبيعية بين أطراف

ما قاله « أرشيبولد ماكليش » عن
القصيدة الحديثة بأنها « لا تعنى بل
تكون » وما قاله « إمبسون » عن
الرواية الجديدة بأنها مثل الشعر
« لا تقول شيئاً » وما قاله « بارت »
من أن « النص يتكلم طبقاً لرغبات
القارئ » . . هذه المقولات -
وغيرها - تنطبق تماماً على القصة
القصيرة التجريدية أو التجريبية
أو العنثية أو السيرالية أو ما شئت من
الأسماء . . وتنطبق أكثر على قصة
« مجموعة قصصية » لسعيد سالم
المنشورة في باب « تجارب » من العدد
الماضى (مارس ١٩٨٤) .

والقصة القصيرة كانت دائماً أقرب
الاشكال الأدبية تعبيراً عن طبيعة
عصرنا المعقد وقضاياه ، وأقربها
استيعاباً لكل المتغيرات التي واكبت
التطور الكبير في العصر الحديث ،
كما واكبت التقدم العلمى والسيطرة
المادية ، وظهور النظريات الحديثة .
وكان نتيجة كل هذه العوامل وغيرها
أن انتشر الفزع واستشرى اليأس
والقلق . وتولد لدى إنسان القرن

« ضمير المتكلم » من التدخيل (لاحظ أن الجبر هنا بين المقالة والإكثار من التدخيل غير مقنع) . وما حدث في القصة الأولى حدث في القصة الثانية حيث يمجز « ضمير الضائب » عن فهم رأى لأحد الصحفيين . وكما ينتهي الأمر ببطل القصة الأولى - إن جاز لنا أن نسميه بطلاً وإن جاز لنا أن نسميها قصة - بالإدمان . . . تنتهي بالبطل في القصة الثانية إلى النوم الطويل أو الموت (لاحظ تأثر الكاتب برائحة تشيكوف موت موظف) وفي القصة الثالثة أو المقطع الثالث يتحول أحد الأدباء إلى أحد كبار تجار الفراخ المجعدة واللحوم المستوردة . ونرى في المقطع الرابع وجهها من وجوه التسلط . . . فعسكري المرور يستشعر النشوة في إثارة قائد السيارت والتحكم فيهم . . .

وعلى الرغم من تهاة هذه المقاطع أو هذه القصص الأربع ونجاوزها لأبسط قواعد القصة القصيرة يعلق عليها الناقد الكبير في مقدمته للمجموعة بأنها « سوف تميز مجتمعنا مرة عنيفة بمقها إثارة جمل أكثر عنفاً في الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية . . » أما الناقد الكبير الذي علق على المجموعة بعد نشرها فيتشدد بكلام ينم عن التضاهة والسطحية . ويقول عنها بأن « صغر حجم المجموعة لا يقلل بأي حال من قيمتها الفنية » . ويختلف أسلوب الخلاف في الرأي مع الناقد الأول « بعد بدراسة مطولة في وقت

والقصة بهذا الشكل الذي جاءت عليه تمثل العلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ في الواقع في رأى أصحاب الكتابات الجديدة . كما تجد مشكلة كتاب هذا الجيل الذين يفقدون التواصل بينهم وبين القراء الذين يجدون أنفسهم عاجزين تماماً عن فهم ما يكتبون . . إن لكل من أطراف القصة فهمه الخاص الذي لا يلتقي فيه مع غيره . . فالناقد يختلف مع الناقد . والقارئ يخالف الكاتب . . وهكذا . . وعلى القارئ في قصة « مجموعة قصصية » . . كما على القارئ في الواقع أن يعتمد على نفسه في استخلاص ما يرغب . . فلقد حطمت القصة الجديدة قواعد المؤلف في القصة التقليدية . . واستبعدت تماماً مواصفات القصة التقليدية واستبدلتها بحركاً واسعاً وحرية كاملة وتكنيكاً خاصاً واستجدت لغة خاصة « تستعصى على التحديد الملمس » كما يقول النيويون . . مما جعل القصة الحديثة عالماً مستقلاً له تفرده وذاتيته . وبقي للقارئ إزاء هذا اللون من القصص أن يعيشها وللناقد أن يمانعها . . وفي هذه المعاشية وتلك المعاناة تكون النعمة التي لا ينبغي أن تطمح إلى استخلاص قيمة أو معنى أو مغزى . .

لاحق . . ثم يأتي الحوار بين القارئ والكاتب الذي يدل على تهاة القارئ والكاتب معا . فالقارئ لم يشتر المجموعة . . وبالتالي

لم يمانعها . . وبدلاً من أن يسأل القارئ الكاتب مستصراً عما غرض في القصة نجد الكاتب هو الذي يسأل ولا يجد إجابة عند القارئ . . وفي النهاية يقترح الكاتب على القارئ لأنه لا يعرف الإجابة عن تساؤلاته - أن يموت « اقترح عليك أن تموت » كما مات كاتب المجموعة نفسه فنياً واجتماعياً وكما مات أبطال قصصه . .

ولعل العلاقة بين أبطال القصص الأربع هي نفسها العلاقة بين أطراف القصة الثلاثة : الناقدين ، والكاتب ، والقارئ . وما حدث بين أبطال القصص الأربع حدث بين أطراف القصة . على سبيل المثال : توقع الناقد بمقدمته عن القصة أنها ستحدث هزة عنيفة في المجتمع . . ولا شك أن هذا الاعتقاد نفسه اعتقده الضابط عندما صفع شرطي المرور وعاد إلى عربته بخبط ثابتة . . وكما لم يتم أحد بكلام الناقد وهذا واضح من الحوار الذي دار بين أحد القراء والكاتب لم يتم أحد مما حدث بين الضابط والشرطي بدليل اندفاع والعربات يجنون « بمجرد فتح الإشارة . .

على أن الانطباع الذي يمكن أن يخرج به القارئ من هذه القصة لا يبعد كثيراً عما يطرحه أبناء الجيل الذي يتنمى إليه سعيد سالم وما طرحه الجيل السابق عليه في الستينيات من ضياع وهزق وهزيمة وإحباط وتسلط وتشوه وزيف وعيبة

البحث وفرضى الحياة وإدانة المجتمع .. ويمكن أن يلاحظ على القصة - أيضاً - ما لاحظته الدكتور عبد الحميد إبراهيم على جيل السبعينيات من الجمود المطلق الذى يغلو من المشاعر التى يفقد إليها أبناء هذا الجيل .. فتكاد تكون المشاعر منعدمة تماماً ما بين الكاتب والناقد والقارىء فى قصة سميد سالم .. وكذلك بين شرطى المرور والضباط وأصحاب السيارات .. فكل منهم

يعيش عالمًا خاصاً مقلقاً على نفسه وكل منهم يؤدى عمله بآلية بحتة .. وعندما يأتى الحوار بين القارىء والكاتب - كمحاولة للتواصل والتجاوز - يأتى الحوار بارداً برود الثلج .

على أننا - فى النهاية - لا نفرق بين اتجاه واتجاه .. فلا نرى فى التقليدية سبة ، ولا فى محاولات التجريب غرابة .. فقط ننظر إلى

العمل الأدبى من حيث المعالجة وتوظيف أدوات القصة على أن تستشعر فيها الروح ونرى فيها نفوسنا نعيشها ونعيشها .. تمس قلوبنا وتسلل إلى عقولنا وتدغدغ حواسنا ولا تتغلب المهارة والصنعة على التلقائية وصدق الإحساس ولا يأتى التجريب من أجل التجريب نفسه . وقد يكون ثمة قصص أشد غرابة لكنها أكثر صدقاً وأكثر جودة ...

طنطا : د. محمود الحسنى



قراءة في كتاب قصيدة البيت الواحد

الشجرة التي تختزن الغابة

محمود الغزى

من خلال الجزء المشاع بين الناس ،
وهذا الجزء ليس وفيًا ولا أميناً ، ما
إنه أراد أن يستحوذ على تفرد التجربة
وجب عليه التفرد في عارسة اللغة .
لقد وصل إلى نقطة لم تستطع معها
اللغة ، التي لا تعترف إلا بالغمط
معهودة ومياكل معروفة - أن ترضى
يقبته الشعرى ، فمضى يؤسس لغة
داخل اللغة ، وينح الأشياء أسماها
جديدة !!

لقد اتسعت الرؤيا فضاقت
العبارة ، وغدت المفردة أو جزء منها
كفيلاً بإعلان التجربة : إنه الصراع
بين اللامتناهي الشعرى والامتناهي
اللغوى .

من هذه المسألة (الصراع بين
المطلق الخلقى والمحدد اللغوى) بدأ
عمل الناقد خليفة محمد التليسى في
كتابه الأخير : وقصيدة البيت
الواحد، هذا العمل الذى افترض أن
البيت يمثل قصيدة العرب الكبرى ،
بفرداته الغليلة استطاع الشاعر
العبرى أن يستوعب مفردات
الكون ، ويؤزل اللا محدود بلغة

- ولكن إذا شئت أن تناديه ،
حين تكون هناك حاجة فإى اسم
تستخدم ؟

أطرق الدرويش مفكراً ثم
افترقت شفتاه :

آه .. هكذا أنادى .. آه ..
ليس الله .. بل آه .

ولربك هذا الكلام الأب قشتم :

- إنه على حق .

اللغة سراج الفكر :

بعضية وحس غريبي أدرك هذا
الدرويش أن اللغة قد تنقلب سياجاً
للفكر والتجربة ، وأنها قد تزور عن
صاحبها فلا تحتل قواه الرؤى بوية :
لهذا ارتدت على شفتيه إلى أصورها
البعيدة ، وأصبحت إشارة وإيماءة

الاسم حين فلا غربة أن يقدم
الدرويش على تحطيمه من خلال
تمشيم مفردات اللغة (الله) ، ففى
ذلك اختزال للتجربة وتكتيف
لعناصر الرؤيا ، فكان الشيخ أدرك
أنه لا يستطيع أن يتعامل مع اللغة إلا

بتحدث نيكوس كازنزاكيس فى
سيرته الرائعة عن زيارة قام بها مع
أب مسيحى إلى دير صغير ينزل فيه
دراویش مسلمون يرقصون كل جمعة
فيقول : وأنا أخذ الدراویش من
خبرته فخيلاً وهو يقترب منا
واضعاً يده على صدره وشفته
وجبهته . كان يرتدى ثوباً أزرق
طويلاً ، وطربوشاً طويلاً من
الصوف الأبيض . وكانت لحيته
سوداء مؤنقة ، وقرط فضى يتدل من
أذنه اليسرى .. وسأل الأب
الدرويش : - كيف تُسمُّون الله ؟
فاجاب - ليس له اسم ، إنه أكبر من
أن تحويه الأسماء .. الاسم سجن
والله حر .

وأصر الأب :

المحدود . . أو يحدود اللغة .

البيت قصيدة الشاعر :

ينطلق الناقد إذن من فرضية تقول : «الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد» فالشاعر العربي القديم ظل طوال قرون عديدة ، يواجه كثافة التجربة بكثافة اللغة ، فيتقصد اختزال العبارة حتى يبقى على وهج الرؤيا وسطوح التجربة ، لهذا نجد الكلمات تتوقف في قصيدته بينما يظل المعنى مستمراً .

أما القصيدة المطولة فقد جاءت في مرحلة ثانية ، لكنها بقيت تحمل تصور الشاعر الأول وهاجسه البعيد ، المتمثل في الاستحواذ على التجربة ، من خلال تعامل مكثف مع اللغة ، لهذا بقي البيت في القصيدة العربية وقائياً يفضله لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وكثيراً ما أنكر النقاد على الشعراء بناء اللفظ على اللفظ ، والبيت على البيت (كما جاء في عمدة ابن رشيق) .

وقد استعرض التليسي مواقف أولئك النقاد ، ولاحظ أن الاستحسان كان يميل بهم إلى نوازع الفطرة الشعرية العربية ، أي إلى استحسان البيت المفرد .

ومع اندلاع حركة التحديث في الأدب العربي برزت من جديد مسألة القصيدة العربية ، حتى أصبحت من هموم النقاد الأولى ، فمضى الأدباء يناقشون مقوماتها وخصائصها ،

ويعلنون عن ميلاد تصور للشعر جديد ، تصوره خارج من رماد القصيدة العربية حلاًلماً هوساً جديدة ، وجسماً بالعالم ، والأشياء الجديدة . واتخذ النقاد من أحمد شوقي نموذج الشاعر القديم ، فنسبوا من خلاله كل عناصر الكتابة القديمة (ومعها استقلال البيت في القصيدة) .

وفي حُجى التجربة رفض الكثير من نقادنا التجربة الشعرية العربية رفضاً كاملاً ، واختاروا التجربة الغربيّة أسوة لهم ومثالاً .

يصد التليسي هذه المواقف الاستشراقية التي تبناها عدد كبير من نقادنا المعاصرين ، ويردّها إلى قصور في الاطلاع على الثقافة الغربية ، فأولئك النقاد لم يتعاملوا مع الأدب الغربي إلا من خلال نماذجه العليا ، ولم يقدروا على المواجهة الفعلية معه .

يقرّ التليسي أن شعراء الغرب الكبار ، مثلهم في ذلك مثل شعرائنا ، لم يرسبوا في الذاكرة الجماعية إلا من خلال ومضات شعرية خاطفة ، ويقدم النقاد نموذجاً للقصيدة الحديثة في الغرب ، والتي تلتقي مع قصيدة البيت الواحد في التركيز اللغوي ، وتقبل التجربة ، بل ويقدم شهادة الغربيين في إدانة القصيدة المطولة التي تجمّر الرؤى وتشم التجربة . لهذا يدعو الكاتب إلى إعادة النظر في المصطلح الشائع

للقصيدة ، ويدعو إلى إلغاء التصورات القديمة ، التي تتعامل مع الإبداع تعاملًا كمياً بارعاً

وفي صفحات من النقد الرفيع يمسّح التليسي من الخلط بين بيت القصيدة ، كما فهمه النقاد القدامى ، وتعيد البيت كما تمثله ، فيبت القصيدة اقتصر في القديم بالحكمة ، والمثل السائر ، فهو غاية القصيدة ، ومحور أبياتها ، أما قصيدة البيت فهو «موضة خاطفة ، ولحمة عابرة ، ودفقة وجدانية ، ولحن هارب ، وأغنية قصيرة» . وانطلاقاً من هذا التمثل الجديد للقصيدة يعيد الشاعر قراءة تراثنا العربي قديماً وحديثاً ، يبحث عن هذا البيت الذي لاذ به الشاعر ، وأودعه سره وخفاياه .

إن هذا العمل التأسيسي الذي قام به الناقد يذكر كثيراً ، في جرأته ودقائه ، بعمل تأسيسي آخر قام به الناقد الإنجليزي ت. س . البيوت متمثلاً في كتابه «الغاب المقلص» . هناك أكثر من وشيجة تربط بين هذين العاملين ، فكلا الناقلين أعاد النظر في كل الموروث القديم مستيناً بحسب شمرى كبير ، وكلاهما استطاع أن يقوم بكشوفات مدهشة في أقاليم التراث القسيحة متخذاً عشرين القصائد من الموت والنسيان ، وكلاهما تجاوز أحكام النقاد ، حديثها وقديمها ، وعاد بحرارة إلى الأعمال الأدبية بماورها بذكاء وفطنة كبيرين .

أن التليسي لم يخرج قصدا زائفة بل دخل غابة القصيدة العربية حاملا دهشة المبدع ، وفحوله العميق ، وظل يبحث عن الشعر داخل الشعر ، وعن القصيدة داخل القصيدة . لم تفرغ الأبيات المطوقة بأسوار البلاغة المظلمة يحلّ التشابه ، بل أفرته هاتيك الأبيات البسيطة العفوية العميقة .

لم تفره الغابة موزعة في أشجار كثيرة ، بل أفرته الشجرة مخزنة كل الغابة .

من ناحية أخرى نرى اليوت في كتابه « الغاب المقدس » يبحث عن القوة الشعرية التي ميزت الشعر الإنجليزى منذ القديم ، وقد استطاع من خلال عمل طويل ومرهق أن يفض التراب من غمازج عليا من هذا الأدب ، مشيراً بذلك إلى الحسارة التي من بها الشعر الإنجليزى ، حين تطور بعيداً عن قواه الداخلية الأولى ، ولعل هذا ما سعى إليه التليسي في كتابه ، فقد أشار طوال عمله إلى فردية التجربة العربية في الكتابة الشعرية ، هذه الفردية التي لم تجد تواسلاً لها في الأدب الحديث . لهذا يبدو الكتاب اتهاماً لمشترى النقد والنظريات ، وناسياً لتصور جديد ، تصور تمود فيه القصيدة العربية إلى ينابيعها الأولى .

لست أريد من هذه المقارنة أن أتهم التليسي بالنظر في كتاب « اليوت » بل أريد أن أشير إلى

التقاء هذين الناقدين ، حول هموم نظرية كبرى ، جعلت أعمالها تتميز بقدر كبير من الجدية والإثارة .

كتب الأستاذ :

إن هذا الكتاب ، ككل الأعمال الرائدة يطرح الكثير من الأسئلة ، وبخاصة أن الناقد اكتفى بالإشارة والومضات السريعة ، واقتصر على إثارة المسألة ، فالكتاب يبدو وكأنه توطئة لعمل آخر كبير قد يساهم فيه عدد من نقادنا .

من الأسئلة التي يطرحها الكتاب (وليس الكتاب) وظلت دون إجابة :

لماذا استحوذت القصيدة المطولة على فردية التجربة الإبداعية العربية ؟

لماذا ثلاثت قصيدة البيت الواحد ؟

ما الذى دفع النقاد إلى التعامل مع القصيدة تماملاً كما باعنا ؟

أعترف أن الإجابة على هذه الأسئلة تتطلب الكثير من التوثيق والتركيز ، غير أن اتهاسر وأقدم مشروع إجابة .

بالعودة إلى كتب النقد القديمة نلاحظ أن التعريف الكمي للقصيدة كان تعريفاً متغيراً ، بل ونلاحظ ضمن هذا التعريف تدرجاً في عدد الأبيات التي كان يشترطها النقاد .

يقول أبو الحسن الأعشى « ومأ لا يكاد يوجد في الشعر البشتان

الموطنان ليس بينهما بيتٌ والبشتان الموطَّان ، وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات » فهذا الناقد يقر بوجود قصيدة تحتوي على أبيات ثلاثة ، ولا يخرج في اعتبارها قصيدة !

بعد الأعشى نجد نقاداً يشترطون أبياتاً خمسة ، وآخرين يشترطون أبياتاً سبعة ، ونصل إلى ابن جني الذي يقول : « ... والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة ، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة » فابن جني إذن يشترط في القصيدة أن تكون أبياتها ستة عشر ، وما كان دون ذلك فهو قطعة .

فالقصيد العربي بدأ مفرداً .. وانتهى عدداً ، بدأ شجرة ، وانتهى غابة ، والسؤال الهام الذى لم يطرحه التليسي هو :

لماذا هذا القفز من البيت الواحد ؟

لماذا لم تبق القصيدة ، كما في الشعر الياباني ، ومضة ، ومفاجأة ، ولحظة دهشة وذبول ؟

هاجس وراء التحديد :

إنى أزعج أن الهاجس الديني كان وراء هذا التحديد ، كما كان وراء الكثير من التنظيرات النقدية القديمة ، فقد جرت على لسان الرسول أبيات متفرقة ، خشى النقاد أن تعد شعراً ، فأوجبوا الطول بل القصص والنية (ابن رشيقي) حتى يتغوا عن الرسول صفة الشاعر . وقد

أعلن أحمد بن فارس (٣٩٥ هـ) ذلك صراحة ، حين اشترط في الشعر أن يكون أكثر من بيت تنزيها للرسول عن قول الشعر ، ونسب ابن منظور للخليل بن أحمد قوله : « لو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقل جزء منه شعر . وقد جرى على لسان النبی .

أنا النسي لا كذب
أنا ابن عبد المطلب

فلو كان شعراً لم يمر على لسان النبي بقوله تعالى : وما علمناه الشعر وما ينبغي له . وفي العمدة نفى ابن رشي عن الرسول صفة الشاعر وهو القائل :

هل أنت إلا أصبح دميت
وولى سبيل الله ما لقيت

وذلك لعدم القصد والنية . وانطلاقاً من هذا الهاجس الديني حدد ابن رشي معنى القصيدة بقوله : «إن اشتقاق القصيد من قصيد إلى الشيء كأنما الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة مهملاً بذلك تحديداً آخر أوردته معاجم عديدة «سمى القصيد قصيداً لأن قائله احتفل له ، فلقمه باللفظ الجيد ، والمعنى المختار ، ومنها قصد الشعر إذا تلح وجوده . فهذا التحديد يؤكد على الجانب الفني في الكتابة الشعرية ، ولا يوجب القصد والنية كما أراد ابن رشي .

أوردت هذه الأمثلة حتى تؤكد على حضور الهاجس الديني في تظييرات النقاد القدامى ، ولعل هذا الهاجس قد أحدث تغييراً جوهرياً في هيكل القصيدة العربية وبنيتها . وقد يكون قصيد البيت الواحد إحدى ضحاياه . ولكن تراثنا الشعري . رغم ذلك يؤكد على أن البيت ظل النبع الجيد للقصيدة العربية ، فالشاعر العربي بقي يواجه التجربة بأبيات معدودة ، أبيات مبثوثة داخل غابات القصيدة . والممل الرائد للتيلى يتمثل في التوغل عميقاً في التراث ليكشف عن ذلك البيت الذى لاذ به الشاعر ، ذلك البيت الذى يتخفى بمشيرات القصائد والأبيات فلا يكاد يظهر .. وكيفما كشفناه بدا متوجهاً متوقفاً .. يجترن رؤية أو تجربة أو دهشة أو سؤالاً كبيراً . من هنا تبسود أهمية تلك النماذج التى اختارها الناقد .

وفى الأخير أريد أن أشير إلى ظاهرة شعرية إهملها الناقد إهمالاً كاملاً ، مع أنها تتوافق مع تصوراته للقصيدة إلى حد التطابق ، وهذه الظاهرة تتمثل في النثر الشعري الذى حواه تراثنا العربى القديم .

إننى أتصور الكاتب من الذين يقفون عند المفاهيم العروضية في تحديد القصيدة وتمييزها ، وهو الذى ترجم إيجرى ويوفير (وكلاماً من رواد قصيدة النثر) ولا أتصوره ينكر على نصوص كثيرة للتوحيدى والحلاج ، والنزرى كتاباتها المتميزة ،

خاصة وأن هذه النصوص جاءت في شكل «لحج» أو «إشارات» أو «مواقف» ، أى في شكل قصائد قصيرة .

ولعل «الآية» في القرآن كانت لهم دليلاً وأسوة ، وهى التى ظلت ، طوال القرون ، مثلاً ومرجعاً ، منها كان يستمد الأدباء شروط بلاغتهم ، وإليها كانوا يجتمعون .

الآية هى «الإيجاز» وهى «البيان» اذن هى البلاغة فى أرقى تجلياتها وأبعد احتمالاتها :

١ - كلما سمت الرؤيا ضاقت
العبارة (النزرى)

٢ - فع فى الظلمة تر نفسك
(النزرى)

٣ - انصت عيون فلوبنا
فاتطبت عيون رؤوسنا (الذاران)

٤ - لئن قلت أنا الحق ، فما عدلت عن الحق ، لأن أنا الحق فى محبة ، وهو الحق فى ملكته ، ولئن كان سكرى نَم على سرى ، فقد هريد وجدى على وجودى ، وجعل حذى تحو حذوى (الحلاج)

٥ - فنادى لسان حاله :
يا حلاج كيف رأيت المحبة ؟ قال :
رأيت حبة نصبت على جمالية
المحبوب ، فطارت إليها عاصير
القلوب ، فلما سقطوا ليتقطروا ،
انقلبت عليهم حبة الفخ ، فاحتبطوا
فحذروا إلى حقيقة تلك المحبة ، فإذا
هى نقطة بآء المحبة قد قلبها الفتنة ،
فانقلبت المحبة محبة . (الحلاج)

إن هذه «الفصائد» (وغيرها كثير) تعاملت مع اللغة تعاملًا شعريًا متقدمًا ، لركبتها تركيباً جديداً ، وانحرفت بها عن المتوقع والمألوف في اتجاه الغرابة والمفاجأة ، فالكلمات تجاوزت معانيها الأولى ، والمعاني دلالتها القديمة فإذا اللغة علاقت مستحذته ، وفوارق مبتكرة .

ولا غرابة في ذلك فالتصوفة

(والذين ذكرنا من التصوفة) باثروا اللغة كطقس وعبادة ، فكانت طريقهم إلى الله والطلق ، طريقهم إلى الصفاء والحلول ، وكتاباتهم (كل كتاباتهم) حملة بهذا الهاجس الرويوي ، حيث يتسرج الحلم بالواقع ، والغيب بالحاضر ، والغريب بالبعيد .

ألم تكن هذه الحال ، وما تزال ،

ينابيع الشعر القصبة ؟ إن هذه الفصائد التي ذكرت أصبحت ممجياً شعرياً ، منه يمتنع شعراء الحداثة . ويكفى أن نشير إلى أدونيس الذي استلهم كتاب «المواقف» للنفري إلى حدّ الاقتباس ، بل والنقل أحياناً .

ألا يجوز بعد كل هذا أن نعتبر هذه الكتابة شعراً ، وكتابها شعراء .

تونس : محمد الغزى



عن نبرة القصص في صَوت الغناء لمحة إلى قصائد من أمل دنقل

محمد المخزنجي

لاؤكونور : « القصة القصيرة هي تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية ، فيها هي ذى تجربة إنسانية - من التجارب التي يعدها الأربع الكبرى في مسيرة الإنسان : الحب ، السجن ، الحرب ، الموت - وما هو ذا عرض في ذروة الاختزال ، فماذا يكون القص إلا ذاك ؟ !

بما جلي صوت أؤكونور متحدثاً عن القصة القصيرة ، ثانية ، بأنها : ومحاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق ، ويريد الصوت المنفرد أن يسدر في القول ، فكيفه ليسمح إفحاماً من « يوميات كهل صغير السن » :

وتدق فوق الآلة الكاتبة القديمة ، وعندما ترفع رأسها الجسميل في اشتراق الصفتين ، تراه في مكانه المختار . في نهاية الغرفة ، يرشف من فنجانه رشفة ، يريح عينيه على المنحدر الثلجي ، في انزلاق الناهدين (عينيه هاتين اللتين ، تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن

تسقط في الراحة لأولؤة صغيرة تنىء بكمن القص . . القص بأبسط معانيه وأصفاها ، وكذا يقول للمجم : قص الشيء أي تتبع أثره .

ولكى أسفر عن روح هذا التبع ، أستطيع الشعر علواً إذ أصفه وصف النائرين ، وإن كنت لا أخير مواضع الوقفات أو أجزئىء على إرادة التفعيلة هات لأولؤة تلك الصغيرة يا أمل . يقول :

وتقفز حول طفلة واسعة
اليمين عذبة الشاكسة (كان
يقص عنك يا صغيري ،
ونحن في الحنادق ، فتفتح
الأزوار في ستراتنا ، ونسند
النيادق . ونحن مات عطشاً
في الصحراء الشمسة رطب
بأسماك الشفاء اليابسة ،
وارتحت العينان) فأين أخفى
وجهي للمتهم اللدان .

نسكنو حمرة السياق المحلل بروح الشعر ، فأنتقم : ماذا يكون أصعب القص إلا ذاك ؟ وأثبتت في انتشائي بصوت للنقد يعضدني ، فأرجع قولاً

أحمل دواوين الشعر معي أينما ذهبت ، وفي الشعر غرطة من شجر مجتمع وماء . أرتوي وأغسل من زمزم القصائد كلما سفتت من دنيا التراب تراباً وشربت من دخانها والصدى . واستظل بكثرة الشعر ، وألتم الحب من حلالة العناقيد ، كلما جئت إلى الجمال واستعرت فوق رأسي شمس مواسم الجلالة الفظة .

وأيضاً ، لأغلى من كثافة الصور لعلها تنتقل عبر النثر إلى قصص جد قصار أبتغيها ، وقصرها البالغ يوجب الاقتصاد البالغ ، وليس مثل الشعر فقيه اقتصاد : يدخر مدينة في نافذة ، وحقل في سنبلة ، وبحراً في سمكة ، وأفقاً متسعاً في رفة عصفور صغير .

تدفعني يد النبوة القديمة المرتعشة التي مدتها المعجوز فرجينيا يوماً : « القصة لا بحالة سوف تصبح شعرية » ، وترتفع - محذرة - يد إدريس الطيبة الكبيرة ، ويدير صوته العميق ! « لغة القصة ينبغي أن توزن بميزان الذهب » ، وأجدن على عتبة « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » أفتح يدي للدمع المنهمر ،

تنام - مرتين !) وعندما
ترشقه بنظرة كظيمة ، فيسترد
لحظة عينيه : يستقم في
نعومة ، وهي تشد شموها
القصور فوق الركنين !
في آخر الأسبوع : كان يعد -
ضاحكاً - أسنانها في كتفيه ،
فقرصت أذنيه . وهي تدس
نفسها بين ذراعيه وتشكو
الجوع »

وأرفع عيني أسأله : ما رأيك الآن يا
أكونور ؟ ألم يتوقفك تحليل للتجربة
الإنسانية بطريقة اختزالية ، وألم تر
محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق ؟
(والإشراق بالقطع لا يعني التنازل . .
بل يعني - ربما - الوصول إلى منتهى
التبعية . إضافة نهائية للكل - ليست
بالضرورة ساطعة أو كاشفة أو
فاضة) .

وبعد هنيهة صمت أسمع نبرة التردد
في الصوت المنفرد ، وهو يتكلم عن
عناصر الأقصوصة : العرض ،
والنمو ، والعنصر المسرحي ، فأعاجله
بهذه من «الحزن لا يعرف القراءة» :

«جوارب السيدة المرتجة ، ظلت تثير
السخرية ، وهي تسير في الطريق ،
وحين شدتها : تمزقت . فانفجر
الضحك ، ووارت وجهها مستحزية .

وهكذا أسقطها الصائد في شبك
سيارته المفتوحة ، فارتبكت وهي تسوى
شعرها الطليق . وأشرقت بالسمات
الباكية »

ورآن الصمت على صوت ، وعلى
الصوت المنفرد ، ثم جاء صوت
«وايغينباوم» غلطاً بصوت صبرى
حافظ ، في هس لا أعرف إن كان
المواقفة أو الاحتجاج : وجوه
الأقصوصة في حشدها لكل ثقلها في
اتجاه النهاية حيث نصير النهاية هي
المحور

وأستزيد أمل ، فيزيد من «صفحات
من كتاب الصيف والشتاء» :

وفي الفندق الذي نزلت فيه
قبل عام ، شاركني الغرفة ،
فأغلقت الشرفة ، وعلق
(السترة) فوق المشجب
المقام ، وعندما رأى كتاب
الحرب والسلام بين يدي ،
أريد وجهه ورف جفنه رقة ،
فمالب الرفعة ، وقص عن
صبية طارحها الغرام ، وكان
عائداً من الحرب بلا وسام .
فلم تطق ضعفه ، ولم يجد -
حين صحا - إلا بقايا الحمر
والطعام .

ثم روى حكاية عن الدم
الحرام (الصحرَاء لم تطق
رشفه فظلل يشكى ربيع
صيفه .) وظل يسرى
القصص الحزينة الختام ،
حتى تلاشى وجهه في سجب
الدخان والكلام وعندما
تخسرج الصوت به ، وطالت
الوقفة ، أدت رأسى عنه .
حتى لا أرى دمعته العفة .
ومن خللاً جسدتي تفصّد

الحزن . وبلى المسام .
وحين ظن أنني أنام ، لمحنته
يبلغ مساقه الصناعية في
الظلام - مصعداً تهيدة . قد
أحرقت جوفه .

وأصعد أنا الآخر تهيدة استعذاب
لأقصوصة جميلة حاذقة الصنعة
والإيلايم ، ثم يحل الصمت عميقاً هذه
المرة ، فأود لسو أقطع بسؤال -
ممكوس - لصاحبة النبوة القديمة :
لكن يا فارجينا . هل تصير القصيدة يوماً
قصيدة ؟ فابتسمت ، ولم تحر جواباً .

وفي الصمت المطبق تراءى لي الشاعر
كما أبصرته يوماً : في صفح السرطان
وذروة القوة الإنسانية ، يقرأ . كان يقرأ
قصاً «خريف البطريق» .

وعندما حذقت فيه تلاشى ، ومضى
عنى ، فاطرقت متمناً :

رحم الله . كان تمتلك موهبة قصاص
فذة . لكنه كان شاعراً ولم يكن من
الشعاعير ، ففاضل ، وفصل ، وظلت
أقاصيصه تختبئ بتواضع رائع في قلب
القصائد .

لقد استمتع القصيدة (وهي كالجدة
المجوز : أطيح الفنون وأرحمها - في
أيدى الطيبين) فمنحته من روحها سميت
التشخيص والتجسيد اللذين يتجلبان
عبر عمليات التبسيط ، والنمو ،
والاحتشاد في اتجاه النهاية ، والسعى إلى
نقطة الإشراق . وفاز بعبث الإبانة ،
والجاذبية ، والشذوذ الرقيق الرفيق . وربما
بأحد أسرار تفرّد شعره : البسيط ،
الجليل ، الرائق .

محمد المخزنجي

قراءة في قصص

«الصَّمت والجدران»

للسباعي عثمان

محمد محمود عبد الرزاق

العاشق الفنان ، مهما تبدلت جلود
وتغيرت أبدان .

إننا نغنى بحديثنا هذا قصته : «في
انتظار الصيف» ، ومسافرة . في الأولى
تقابلنا ثلاث فتيات : الفتاة العاشقة التي
تركها على أمل العودة إليها في الصيف .

والزوجة التي اقترن بها تحت ظروف
ضاغطة . والفتاة العابرة التي كانت
متجهة إلى لندن لدراسة الطب وهو في
طريقه إلى بيروت . ولا أعرف لماذا أثير
بأن الفتاة العاشقة هي السودان ؟ كما لا
أعرف لماذا أتصور أن فتاة قصة :
«مسافرة» هي السودان ؟ من أين أتى
هذا الإحساس ؟ ربما كان إحساسنا في
القصة الأولى مبرراً إلى حد ما ، أما في
القصة الثانية ، فأود أن نقرأ سويًا فقرة
من فصارها علنا نستدل عليه مما :
«وقفت أشهد في غشوع نفض ذلك
المجهول المجنون .. هناك المسافرين
بأحزان الوداع ، وسمرت الصافية
المسكرة كسمرة مياه النيل ، ولامع
وجبهك الريفية التي تحمل حكايها
الفلاحين وأهنت الحصاد .. » .

غريبة ، وإنما نبت رحيم متراحم بين
إخوة له ، وأخوات من الأشجار
والأزهار والطيور والحيوان . يعرف متى
تفرح .. تبكي .. ترقص .. تلوى :
«في الفجر تبكي حيون الليل وتلرف
ضباباً بارداً لزجاً .. » .

لن تسر الطبيعة بأسرارها ؟ لن تبث
أحزانها ؟ إن لم يكن لشاعر عميق
الشعور ؟

إنه لا ينسى أن يختم قصته : «في
بداية الصيف» بثل ما ابتدأها به . لقد
ترك حبيته التي تنتظره دون أمل في
الاقتران به . وهو الآن في بلاد بعيدة .
لكن ذكرى الصيف لا تفارقه : صيف
الصفصافة المعجوز .. الصنوبرة ..
وأشجار الحناء التي ذبلت كل أوراقها
قبل أن تخفى كليك الصغرين .. » .

في بلد أشجار الحناء لا تجد الفتاة
العاشقة حفنة صغيرة مخضب بها
كفيها ، لأنهم - هناك في السودان -
يصدرون الفرح ويمشون الأحزان .
هناك في السودان التي لا ينساها هذا

عذب إحساس ذلك الطائر
المهاجر . إنه ما يزال يتدفق كشلالات
من قلب إفريقيا الخضراء . ما يزال يخلق
في سماء غاباتها الكثيفة ، مغزداً من فوق
أشجارها ، راكباً ظهر نيلها الأزرق
بصفاء الميون ، الأبيض بشفافية
القلوب ، الأسمر بإشراق الأرض
العفية . ويأتي صوته العذب لا يحكي
قصة ضياعه الفردي . وإنما يحكي قصة
ضياع الإنسان وقلقه الدائم على
مصيره ، وقد ارتدى ثوباً إفريقيا يتماثل
فيه العطر والقهر ، الأعشاب
والمذاب :

«وبعد ذلك جاء الحريف ليمر كل
غرامنا .. هذه الصفصافة المعجوز ،
وهذه الصنوبرة التي ما فتت تنمض
أعماق الأرض ، وأشجار الحناء التي
سقطت كل أوراقها .. » .

هذه الصورة الحزينة ليست أوصافاً
خارجية للطبيعة ، وإنما هي نبش في
أعماقها بأعماق فنان ، امتزج بها ،
وامتزجت به . من الأرض نبتت ، ومن
الأرض نبت . ليس نبتاً غريباً في أرض

ومع ذلك نراه يتبدل على الفشة ،
ويمعاملها بجهاء مزجج بالوله ، كما لو
كانت أمه . بل إنه يفكر في عدم
وداعها ، ثم يذهب بمد ميعاد إقلاع
الطائرة . لكن الطائرة تتأخر فيجدها في
انتظاره . وتعدده من بين دموعها بالكتابة
له .

إنه يتخيل في هذه القصة - وفق
إحساسنا - أنه لم يترك السودان ، وإنما
السودان هي التي تركته ، في نفس لحظة
تعرفه عليها ، ومعرفة لها : المرفقة
الرعاية اليلقة . في البدء «كنت أنتصور
أنك صورة بأسلاك شائكة كممثلات
أسرى الحرب» . . لكني «كنت موثقا
بأن في وجدانك أرضا خصبة ستمر
قطعا إن أنا أحسنت عزمها . .»

ولأن الجورجو وداع ، فقد تركت
صوره الشاعرية الريف : رمز
الاستقرار ، وانطلقت عبر البحار :

ونشرت كل أشروعي أبدا سفرا
مجهول المصير إليك . .
وصمت على انقحام حائلك
الغافس . . .

«كانت شواطئك تلوح مغربة على
البدء . .
«ومضت مركبي مع الرياح تجري
رخاء . . .»

«كانت شواطئك تدنوني» . .
«أبها البحر الجبار هكذا تفجرت
أموالكي في لحظة . . .»

«ها أنت تسلم في هدوء . .
«باصلاح أوبخ أشروعك
للرياح . . .»

«هدأت الرياح وبدأت الشواطئ
تخضر» . .
«فكرت أن أحطم مركبي وأمزق
أشروعي» . .

«هناك كنت أرسو على شواطئك
بعد رحلة مضنية» . .

«وحين ارتفعت في الأجواء ، كنت
أحوص في أصمالي أبحت عنك من
جديده .

تلك هي رحلته مع فتاته في قصيدة
شعر ، تدرجنا معها كما تدرج بها .

وشقيقتنا في رؤيتنا أن الكاتب لا يتم
بالحدوث ، خاصة في : «الدوام» و
«الجرح والسكين» و «شرح في فراغ» و
«هذيان في الصيف» و «مشايح الدم
والجراح» و «وجه في الزحام» . فهو لا
يمكس قصة وإنما يصور إحساسا . وفي
«الدوام» نجد أن الحوار مبتور ،
والأحداث ناقصة . المهم - عنده - هو
المحسنة النهائية التي تمنطق انطبعا
معينا ، تابعا من الإحساس الذي يساعد
على تهمة الجور المناسب له : الحوار
المبتور ، والحديث الناقص ، لا الهيكة
الحدوثية . وإن كانت عنايته بخصر
الدعشة ، تجعلك في شوق إلى متابعة
القراءة . فهو يستغنى بهذا العنصر من
عناصر كثيرة في الحدوثية . وكما دته في
معظم قصصه ، يصور برهة قصيرة من
الزمن ، قد لا تزيد عن ليلة واحدة .

لكنه يفرغ بك لالتقاط إرصاصاتها في
الماضين القريب والبعد ، حتى تشعر
بأنها حياة كاملة تمتد منذ سنوات قد
تصل إلى عمره المتقبط كله ، المتصل
بالتاريخ البشري اليلقة . وتؤكد على
«اليلقة» لأنه قد حرص في هذه
القصة ، وفي قصة «الصمت والجدران»
التي ارتفعتا المجموعة هنزانا لها -
على أن يصور شريكه في السجن يخط
خططا ، نالجا من تبلد في الحس من أثر
الأحداث : «الحيث يشخر الآن في
أحلامه اليلبية بدون أن يجد نفسه . .
ينام بلا هوية . . ويصحو بلا
هوية . .» . والسجن قد يكون مفتوحا
كما في «الدوام» : «سنوات بطولها بلا

قيدرات في العفن . . إنها سجن . .
سجن ولكن في الهواء الطلق . .» .

أما أقاصيص : «الجرح والسكين» و
«شرح في فراغ» و «هذيان في الصيف» و
«مشايح الدم والجراح» و «وجه في
الزحام» فتتوسعت على نظم واحد :
الغربة . لكننا لا نشعر بمعن التنويع
مع وحدانية التجربة ، وطريقة
ملاحظتها .

والسجن الثالث في حياة سباصي
حسان صاحب مجموعة «الصمت
والجدران» هو الزواج . نجد ذلك في
أقاصيص : «في انتظار الصيف» و «ليلة
من ذات الليالي» و «صباح لن يتكرر» و
«ظلال امرأة» ، وفي إشارات حاضرة
بفصص أخرى . في الأولى والثانية
يتزوج بدون اختيار ، ناهيا حظه في
الأولى بقوله : «هجرنا جصوا بيتنا . .
ومع ذلك يمشون سعداء» وفي الثانية :
«الزواج بدون حب لعله الزواج
الأول» . فقد يجيء الحب بعد ذلك ،
ويهدأ في الاخضرار في ذات الوقت
الذي يبدأ فيه الحب الأول في
الذبول . . ورويدا . . وريدا تجلو
الحيلة ويسعد الزوجان ١١ .

هراء . . . ولماذا فلينا نراه في «صباح
لن يتكرر» يتزوج من قصة حب
عميق . ولتأكيد صفة بعدد القران في
الحكمة بدون رضا أهل الزوجة . ومع
ذلك تظل النتيجة واحدة . ففي «انتظار
الصيف» و «صباح لن يتكرر» و «ظلال
امرأة» تطلب الزوجة الطلاق . إنه الملل
والفتور الذي يتسرب إلى حياته منذ بدء
إحساسه بفقد حرمة بالزواج . . وهو
إحساس يبدأ مبكرا .

ويبدو أن هذه التجربة هي التجربة
الأم عنده ، أو الرمز الأساسي الذي

يريد من خلال أن يصور غربته ، رافعا شعار «لا شيء يهم» في غالبية قصصه . لكنه كان قد قلب هذه التجربة على كافة وجوهها في أنصافين : «في انتظار الصيف» و «ليلة من ذات الليالي» و «صباح لن يتكرر» فلم تتحمل إعدادها بقصة وظلال امرأة . وقد ساعد حوار هذه القصة غير الفني على إجهاضها .

وقد يتسامح القارئ مع جفائه مع المرأة بقصة «صافرة» الذي يعتبره بطل القصة خطه للنفاذ إلى أغوارها . ويتأتى التسامح لا من أجل هذه الخطئة ، وإنما من أجل إجماءات القصة وشاعريتها . لكن يبدو أن «الجفاه» يشكل وسيلة من وسائله التعبيرية عن حياته المضطربة الغلقة . فإننا نقابله شاذاً غاية الشذوذ في قصة «المحطة الأخيرة» . إذ تجمعهم الصدفة بقضاء في غرفة نوم بأحد الطارات . ومحاول الفتاة أن تخرجه عن صمته دون جدوى . بل نراه يقابل توددها المهذب بفظاظة تصل إلى حد السب العنفي . وفي الصباح يوقظها فيشعر أن في عينيه نداء يزول كيانه . وهنا يحاول أن يتودد إليها ، لكنه يقابها بأنها تستزل في المحطة القادمة ، وتسبه بسبب مركب من نفس الألفاظ التي استعملها معها من قبل ، والتي لا تتبقي من التذاعر الطبيعي للحوار غير المفتعل .

وهذا السبب تجده أيضاً كثير من قصصه ، لكنه يتخذ شكلاً مرعباً مقيتاً في «ظلال امرأة» . البطل في هذه القصة يصاب في حادث . وعند إفاقته يجد نفسه في غرفة واحدة مع أخرى . ويبدأ التودد الرقيق من الشخص الآخر . ويبدأ البطل في سرد قصته له . فيدور حوار مقع بالشاتم غير المبررة فتيا ، وغير البررة والمحتملة أخلاقياً . غير المبررة من جهة الشاتم ، وغير المحتملة من جهة أي مسبوب بلا سبب . فهو

يكسر بكثرة عملة هذه النعوت : «جبان» .. «سخيف» .. «حيوان» . وقد لاحظنا أنه يستعملها لالتقاط الحوار من الطرف الآخر . ولهذا جاء الحوار في هذه القصة «سرداً مقطعا بطريقة صناعية ، لا «حواراً» نامياً متصاعداً . ووجود الشخص الثالث نفسه لم يكن له مبرر إلا إدارة الحوار ، وهي طريقة قديمة عفا عليها الزمن ، كإدارة الحوار مع الخدم والموظفين في المسرحيات القديمة من أجل إطلاعنا على أخبار أبطال المسرحية .

وإننا نرجع جفاه مع المرأة - إضافة إلى اعتباره وسيلة تعبيرية عن الملل والقلق - إلى الوضع القديم للمرأة في عين الرجل ، ولهذا يكثر في الأدب القديم ، وما يزال يردد في أدبنا حتى اليوم عبارات مثل : «الشيطان امرأة» .. و «المرأة حليقة الشيطان» . نراه في «المحطة الأخيرة» يقول للمرأة باعتبارها أداة غواية : «المرأة تنظن نفسها قوة مؤثرة ، وتستطيع أن تحطم إرادة أي رجل .. ولكن ثقي أنك لن تستطيع أن تؤثر في أبداً .. أمامك رجل من نوع آخر تماماً ..» وهو إحساس قديم أيضاً . إحساس الرجل بأنه المرغوب دائماً منذ عهد الجوارى والقيان ، حتى مسرحيات الرجلمان . فهو لا يعامل إنساناً سوا ، وإنما يعامل شيئاً أدنى منه يطلبه إذا ما احتاج إليه فقط . يلنا على ذلك ترجسية بطل هذه القصة . فهو يشبه نفسه أمام نداءات المرأة بالواحة الخضراء . ثم يطور شراة النداء وإغراء الواحة قاتلاً : «كان ذلك النداء حول عينيه يجمع ويجمع .. وكسأت الواحة الخضراء تختصر وتختصر ..» ومن أجل ذلك تودد إليها ، لكن القرصة كانت قد ضاعت منه ، ولقظت الغاية هارون الرشيد هذه المرة .. هارون الجديد . وعندما

استيقظ على طرقات الكساري ، ورأها مازالت تنظ في النوم لم يشأ إيقافها : «أحس بأنه مستول عنها على نحو ما ، وأنه رجل هذه الغرفة» . وفي «ظلال امرأة» يظن زوجته بكلمة يسطرها على ورقة ويخرج لتبكي هي بالداخل ، ويحجر عشيقته ويصمم على الرحيل «وخرج وهي تبكي بالداخل» .

كما نفراً بقصة «في انتظار الصيف» مناقشات صحفية حول عبارة : «وراء كل عظيم امرأة» وأصرار البطل على أن «وراء كل فاشل امرأة» .

وهو يتعامل مع جسد المرأة لأروحا .. أو بعبارة أدق : إنسانيتها المكونة من الروح والجسد . لذا نرى بطل قصته «ليلة من ذات الليالي» لا يطيق زوجته ، ويريد أن يضع حداً لحياته معها ، لكنه يخشى غواية جسدها التي تضعف من موقفه دائماً . وتبقى القصة على التصميم على المقاومة ثم الإيثار في النهاية ، مستقياً صوره وتشبيهاته من جو المعارك والسياسة الدولية : «لما تناضل بضراوة .. ولكني سأعزز كل جهات أيضاً .. لن أنتازل من شهر من كرامتي .. وإذا ضغمت سأغادرها مع آخر مدينة تسقط في يدها ..» .. «ولا .. لن أستسلم .. حركة أخرى .. أبتهما الخيفة ما الذي تفعلين . لن أدعها تطأ أرضي .. أعلم أنها غير نائمة .. سأحارب حتى آخر رمق ..» .. «كان بهار جزءاً .. جزءاً .. ثم ما بقي إلا لحظة حتى سقطت آخر مدنته في الظلام» .

ولا تتوأم هذه الأفكار - بطبيعة الحال - مع محاولته مواكبة التيار الوجودي المتحدر إلى أقصى درجات التحدر .

الطاهرة : محمد محمود عبد الرازق

على دسوقي.. والفن البرئ

محمود بقشيش

ما إن يومض ، في الذاكرة ، اسم الفنان على دسوقي إلا وتلمع صور ، تشكل في مجملها ، حالة ، ليست فريدة ، في واقعنا التشكيل ، ولكنها تحمل من الأصالة ما يدعو إلى الإعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وإنتاجه الفني ، يشكلان زادا للأمل ، وطاقة للتحمل ، وقدرة على تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمي إلا القليل ، ومع ذلك ، حقق من الانتشار في مصر ، والعالم ما لم يقدر عليه « كاتره الفن » المهيمنين الآن على الحركة التشكيلية في مصر ، وهو في ، كل مراحل ، بطالعك بوجه برئ ، باسم كتلة ضخمة من الشعر الليفي . الذي صار ماديا بحكم السن !

التقت به للمرة الأولى عام ١٩٥٩ ، بمتحف الفن الحديث ، ذلك المبنى الإسلامي ، الجميل ، الذي قدم بعد ذلك ، لسبب ما ، وصار موقفا للسيارات ، ثم تحول الآن إلى مشروع من مشاريع الانفتاح ، كان المتحف في ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الثقافي والفني ، وكان (على دسوقي) دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل إبداعات الفنانين ، وعرفت منه ، وقتها ، أنه طالب ، بالقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لا يشترط أى شروط على المتقدم ، إلا أن تلك الدراسة التي تلقاها ، لا تلمس لها أثرا . أى أثر على أى مرحلة من مراحل إنتاجه الغزير !

إن المتأمل لإنتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ، يكشف أن أستاذه الأول ، وربما الوحيد ، هو الحارة الشعبية ، المصرية ! ويدهش لهذا التناقض الحاد ، بين براعة العالم الذي تجسد بلوحاته ، وخشونة الظروف

- ولد عام ١٩٣٧ ، بحي الأزهر ، بالقاهرة .
- اشترك في أغلب المعارض الجماعية ، منذ عام ١٩٦٣ .
- أقام خمسة عشر معرضاً ، فردياً ، في مصر .
- « من معارضه الفردية ، والجماعية خارج مصر »
- الاشتراك في معرض « أليس » بإسبانيا عام ١٩٧٠
- الاشتراك في معرض الفن المصري ، باليابان عام ١٩٧٣ .
- الاشتراك في معرض بينال العري الأول ببغداد .
- اشترك في مهرجان الأسبوع العربي بالمنايا الغربية ، عام ١٩٧٤ .
- اشترك في الأسبوع العربي في باريس .
- معرض خاص لفن البتليك بالمركز الثقافي المصري بباريس .
- معرض بمدينة وباله بسويسرا ، عام ١٩٧٩ .
- معرض بـ « بون » ، عام ١٩٨٠ .
- نال إحدى جوائز معرض الطلائع عام ١٩٦٣ .
- نال إحدى جوائز معرض الصالون السنوي في الأعوام : ١٩٦٥ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ .
- أنتج مع مركز الأفلام التسجيلية ، والقصيرة ، فيلمًا تسجيليًا بالألوان (١٨ دقيقة) سيناريو ، وإخراج : أحمد راشد ، تصوير : محمود عبد السميع ، مونتاج : أحمد متولى ، موسيقى : يوسف شوقي .

الاقتصادية ، والاجتماعية التي تحاصره ، لفترة ليست قصيرة من عمره إلى ان اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل ، إلى ذلك الانتشار الذي لا ينفى على أحد ، وإلى ذلك الاحتفال الإعلامي الذي أرفض بعضه ، خاصة ما يتسم منه ، ببلبلغة الضمارة ، ليس على الفنان ، بل على الحركة التشكيلية ، فالوقوف في مطب المجاملات من شأنه أن يعتم المساحة بين العمل الفني ، والمثلقي ، ويؤجل ميلاد حركة نقدية حقيقية .

الميلاد

إن الدعوة إلى اكتشاف ملامح فن قومي كانت تتراوح بين الاشتغال ، والكسوف ، منذ الرائد الأول وعمود مختار . إلى اليوم ، إلا أنها لم تتلاش ، رغم التبعية ، التي تصل ، كثيراً ، إلى حد الصراخ ، للنموذج الأوروبي .

موجات تتابع ، وتتناحل ، من توفيق بين الموروث ، والمعاصر ، إلى إيمان كل بكل ما ينتجه الفكر الأوروبي ، إلى رفض كامل لكل شيء !

ولد فناننا من التيار القومي للفن ، الذي نلمح قسماًته في الفنانين : محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ، الجزائر ، فدا ، بيكار ، جورج البهجوري ، سعد عبد الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سيد عبد الرسول ، كمال خليفة ، حسن سليمان .. وغيرهم كثيرون .

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويصنعه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصر ، الشخصية ، فنرى « مختار » قد خلغ قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلعها « محمود سعيد » على فتيات بحري ، فامتلات صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزت وجه الأيقونات إلى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة في أطفال محصوسين في لوحات « البهجوري » ولست أحاول هنا رصد الإنجازات التي أنجزها كل الذين ذكرت أسماءهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصد ، إنما ما أحب التقاطه هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اخضوا ، بغير

عودة ، قد فقد قداسه على مر الأجيال ، فبدلاً من ارتفاع فلاحات مختار إلى الشموخ الفرعون ، نرى وجوه الأيقونات ، والاملاح الفرعونية تنزل إلى أحياء الفقراء ، تنقصهم ، كما قفز بعض الفنانين إلى الحارة المصرية من منطلقات أخرى ، فقد غرق « الجزائر » ، و « ندا » ، في مرحلة من المراحل ، في المعتقادات الشعبية ، حيث الحرافة ، والشعفة ، كما دخل إلى « الحارة » عدد من الفنانين الآخرين من زوايا تزيينية ، أوتلبية لموجة ما . إعلامية ، أو سياحية . إلا أن هؤلاء ، وأولئك شكلوا في النهاية مناخاً عاماً ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة في إطار ثابت . ومن هنا ولدت تجارب على دسوقي إلا أن الفارق هو أن « على » لا يشغله عادة التخطيط ، والتظليل ، وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسجل بها معالم الحارة تسجيلاً فطرياً وقد سمع هذا المناخ بمولد « كلمة السر » التي كانت بالنسبة له « الحارة المصرية » منظورا إليها بمعنى طفل يرى !

قد نلمس في لوحاته بعض الملامح القطبية في العيون ، وبعض الملامح الإسلامية في التراكيب المعمارية ، والفرعونية في وضوح العنصر الخطي ، وطلاء المساحات ، أو في بعض التصميمات ، إلا أن « المنتج » النهائي يتميز بخصوصية تنفذ إلى القلوب ببسر ، وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومي ، الفني .

المعرض الأول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكّل هذا المعرض معالم الطريق الذي التزم به كانت « الحارة » هي « البطل » وما تزال . إلا أن « حارته ليست «مرعبة» كحارة « عبد الهادي الحجاز » التي سيطرت عليها المعتقادات الموحشة ، والتي امتلات بالسوخ البشرية ، والمسايع ، والمباخر، والحشرات ، والحيلوانات الأليفه ، وغير الأليفه ، والأحجية ، والأقراط ، والأطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصادم للمشخصات ، والمعائن السمكية ، واللمسات الثقيلة الوطأة . تلك العناصر ، التي تنظم فيها بيتها جواً كابوسياً ، منفراً ،

ليس من اللوحات ، بالطبع ، ولكن من العالم الذي يحاول الفنان إدانته ، على النقيض من هذا ، تماماً ، تلتقي بحارة « على دسوقي » الوديعة ، المسألة - المرأة ، والطفل ، هما ناجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الأطفال ، الذين لا يجهدون من وسائل اللهو غير « أطواق المعجل » يتدفعون بها ، عبر اللوحات ! أما « المرأة » فهي الجمال الأنثوي العفيف ، والبريء .

إن لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو تقريباً من التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، والموترة ، كما هي الحال عند (الجزار) ، و(ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند (عبد الوهاب صرسي) أو (رفعت أحمد) . فتحريفاته تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التي تقترب من رسوم الأطفال ، واختار لهذا المعرض موضوعاً مشتركاً ، هو « السيرك » ، سيرك الحارة طبعاً ، الفقير . الذي يأتي لمشاهدين فقراء ، في المناسبات العامة كالموالد ، والأعياد ، وركز على عصر الأطفال ، الذين وضعهم في أوضاع هيلوانية ، إلا أن صفاره قد ظهروا لأول ، وآخر مرة ينجيم عليهم الحزن ، وأسهمت ألوانه الرمادية ، المتشعبة ، في تأكيد هذا التعبير .

وشاركة في هذا المعرض الفنان ، والناقد الراحل (محمد شفيق) ، وكان وقتها طالباً بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائي . كان يتسم بدمائة الخلق ، والدأب ، إلا أنه فجأة اختفى بسبب المرض النفسي ، وانقطعت أو كادت ، أخباره ، إلى أن فوجئنا بحادث وفاته ، في ملايسات مفاجئة ، في مستشفى الأمراض العقلية منذ بضع سنوات ! اندثرت لوحات « شفيق » بسبب الإهمال أما لوحات « على دسوقي » فقد اندثرت ، لا ضطراره للرسم عليها رسوماً جديدة ، استعداداً لمرض آخر ! .

كان يعمل في وظيفة « رمزية » وهي العمل كمساعد في (الماكياج) ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلول التكنيكية لمعضلة الألوان ، فصل الرغم من أن الألوان كانت متاحة في ذلك الوقت ، إلا أن الأجر (الرمزي) الذي كان يتقاضاه من التلفزيون لم يكن يسفغه ، غير أن

المساحيق الملونة التي كان يطل بها وجوه الممثلين ، والممثلات ، قد أوحى له باكتشاف ألوان خاصة به من مساحيق الألوان الشعبية فأجرى عليها بعض التجارب إلى أن اكتشف المعجائن المناسبة ، وظل يعمل بها . أنجز بها معرضه الأول عام ١٩٦٣ ! ومعرضه الثاني عام ١٩٦٤ الذي وضع له عنواناً هو : « حياة الفلاحين » ، وغلب على اللوحات الدرجات الرمادية ، وتعبير الحزن ، ومن أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحلها المختلفة ، بأسماء مختلفة ، عن سيدات في المقابر ، لابسات السواد ، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد اندثرت للأسف . معظم لوحات المعرض الثاني ، غالباً بنفس الطريقة !

من اللوحات التي أقلت من التبديد لوحة استلهمها من أغنية لسيد درويش مطلعها : (الحلوه قامت تمجن) ! وهي مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمش فتاة جميلة ، تنحى على وعاء عجيب ، وفي أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهيم بالصياح ، وتسيطر الدرجات الرمادية الضاربة إلى الزرقة على اللوحة ، بينما ظهرت بشرة الفتاة في لون (الأوكر) ، وانجه إلى تنظيم عناصره ، في مساحة ذات بعدين ، وإن لم يبلغ نهائياً ، الإيham «بالمعق» ، واعتمد على الخطوط الخارجية الصريحة ، لتأطر الأشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفراغ ولقد أقام حواراً ، ناعماً بين الفتاة ومعينها من ناحيته ، والديك «الصارخ» من ناحية أخرى ، فحاصر الفتاة ، والمعجنة ، بخط وهمي يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما ترك الطريق مفتوحاً أمام الديك ، الذي أوحى لنا بوضعه هذا ، إلى الإنصات ، والترقب للمجهول خارج السر ، إن ملامح الفتاة تشبه العروسة الخالوة ، وقد ظلت تتردد عبر لوحاته ، في غط محفوظ ، لا يكاد يبدله . تبدو دائماً ذات أطراف دقيقة ، بلا مفصلات ! .

الثابت ، والمتحول !

حفلت مراحل « على دسوقي » بالانتقالات المفاجئة لعنصر اللون ، فمن الرماديات الضاربة إلى الزرقة إلى

البرتقاليات ! ، ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات
الضبابية ، إلى الأحمرات ، والبنيات الصارخة !
انتقال يوحى بالمزاج العصبى .

إلا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجد أن
كل شيء على ما كان عليه : الشخصوس الحيوانات الطيور
الأليفة . بل التكوينات . . ثابتة ، وكان كل ما يصنعه
الفنان هو الارتحال بعالمه السكون عبر فصول الألوان .
على النقيض - والقياس مع الفارق - من (بيكاسو) فى
مراحله اللونية ، فاللون عنده ليس مجرد غطاء خارجى ،
بل يشارك مشاركة فاعلة فى بناء العالم الدرامى الذى يسمى
إلى تجميعه ، فالانتقال من مرحلة لونية لمرحلة أخرى ،
لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجمل العناصر
التي تشكل رؤية الفنان ، ولعل هذا هو ما أغرى بعض
النقاد بتحجيم التجربة الفنية لعل دسوقي ووضعه فى إطار
الفنانين المشغلين بالعادات ، والتقاليد الشعبية . صحيح
أنه يعبر عن الأليف من الموضوعات ، إلا أنه يخلع عليها
مسحة أخلاقية ، ذاتية . . وصفاء وتصويراً متمماً للعين
فالمرأة عنده « أم » أو « مشوقة » والرجل مجرد عنصر
مكمل للمرأة ، أما « الحمام » طائرته المفضل - فقد اعتقله
بالامتلاء ، والكسل والالتصاق بالأرض إلى جوار أقدام
العشاق ، وكأنه يجرسها ! والنخيل المفتوح الأذرع ،
والنباتات المزهرة ، تشارك الإنسان حالة الحب ، وتخفى
من اللوحات بصورة تكاد تكون نهائية الرقم الفردى الذى
يفرى بموضوعات « الغربة » و« المغتربين » ، ومن يدري
أيضاً من موضوعات التبعية للنموذج الأوروبي ! ربما كان
تعلق الفنان بكل هذا ، قد حجّم لديه الرغبة فى مغامرة
اكتشاف مثيرة ، غير مأمونة العواقب .

منازل العائدين من الحج ، وقد وافى المذاق اللونى الذى
تحقق ، وبعد أن اقتنت وزارة الخارجية بعض اللوحات ،
تشجعت ، واستمرت بعض الوقت . ثم تسوقت ،
وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحفظ
بهذا المذاق . . ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة !

معرض عام ١٩٦٥ بأتيليه القاهرة .

جاء هذا المعرض نتاجاً لرحلة إلى مناطق الأفصر ،
وأسوان عام ١٩٦٤ ، أتاحتها له مصلحة
الاستعلامات ، وكانت أولى رحلاته الفنية إلى أى مكان ،
وكان السفر ، بالنسبة له ، حُلماً بعيد المآل إذ كان ما يزال
فى دائرة الفقر المدقع ، ففى الوقت الذى يمارس فيه بعض
أثرياء الفنانين أسفاراً متعددة بنفس اليسر الذين يشعلون
به لقاغات التبغ ، يكون عند غيرهم من الفنانين الفقراء
عسيراً بل مستحيلاً . إلا أن « الحلم » قد تحقق عند « على
دسوقي » وتبعت هذه الرحلة رحلات . ليس فقط داخل
مصر ، بل خارجها ، إلى أوروبا ، وإلى بعض البلدان
العربية .

ورغم ذلك ، فإن شخص « الحارة » تظل متسلطة
على ذاكرته ، ثابتة ، لا تتبدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ،
وزيارة المتاحف فى أوروبا ، والعالم العربى نوازع الخلق
بقدر ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة
الحارة المتخيلة ، التى تنضج براءة ، وصفاء ، وطفولة !
حتى العواصف العامة ، وما جس منها مصير العالم العربى لم
تنجح فى إخراجه من الحارة ! .

وعندما ذهب إلى أسوان ١٩٦٤ ، كانت الاستعدادات
الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء إعلامى ،
وإعلامى مثير ، ومع ذلك لم يمتز « على دسوقي » وانجذب
إلى المناظر الطبيعية الساحرة واستغرق فى رسم نفس
الوجوه المراثية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض
اللوحات القديمة ، وأعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها
عناوين تنتنى إلى مواقع زارها فى الرحلة ! ولعل الجديد
الذى أضافه من تلك الرحلة ، هو « رسوم الماهز » التى

سألت الفنان مستوضحاً : هل كان هناك ضرورة
تعبيرية لمراحل اللونية ؟ قال ببساطة : « إنها الصدقة !
فى المرحلة البيضاء - مثلاً - كنت مشغولاً بتحضير
اللوحات بالمهيص الأبيض ، والجص على ألواح من
السيوليتيكس ، ورسمت عليها بالأصباغ ، والألوان
المائية الخاصة بالأقمشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ
رسوماً جدارية تلك التى يضمها الرسام الشمعى على

معرض لفن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته .

إن فن الباتيك فن قديم وجد في الشرق الأقصى ، وانتشر الآن بين الفنانين في العالم وهو فن الرسم على القماش باستعمال عازل الشمع في المناطق التي لا يراد تلويها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنانين المصريين ، أبرزهم : صبرى السيد ، سعد كامل ، نازك حمدي ، خميس شحاته ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبناء الحرانية تحت إشراف الفنان الراحل « رمسيس وهسا واصف » وقد أدت صعوبة الوسيط إلى إحجام عدد كبير من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج إلى صبر شديد ، ودأب ، ودقة في التنفيذ ، إذ أن أى خطأ يعنى ضرورة إعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنانون عناصر بسيطة في التكوين ، والألوان محدودة ، وقد ابتدأ وهسا وسوقى تجربته مع « الباتيك » بنقل بعض لوحاته الزيتية إلى هذا الوسيط الجديد ، وقد ووجه بملاحظات انتقادية في البداية على أساس أنه لا ينبغي الإكثار من التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، إلا أنه لم يلبه لذلك الملاحظات واستغرق في العمل الشاق ، لدرجة أنه لم يعد يعرض منذ ذلك التاريخ حتى لحظة كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، وازدهرت لوحاته بالتفاصيل التي تترك أى فنان آخر ، كما ترددت بعض التكرارات من اللوحات ، إلا أنه انتقل بفن « الباتيك » من الدرجات الضبابية إلى البنات ، والأحمر الصارخة فالألوان الباتيك تتميز بالشفافية ، والنساعة ، والشفقات التي تقحم مساحات اللون ، وتعطيها مذاقاً مختلفاً عن التصوير الزيتي .



قال عنه الفنان بيكار في جريدة الأخبار بتاريخ ١٩٧٨/٤/١٨ : « إن الفنان هذه الحماة الجديدة بدأ يصبح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتاً لدرجة الخمس ، فقد بدأت البنات الصارخة ، والأحمر الساخنة ، والأصفرات المتوهجة ، والأسودات القاتلة ، والأبيضات تنشر تألقها ووهجها في لوحاته ونبعث منها

ظهرت في لوحاته ، في تكوينات تذكر ، من حيث التكوين ، باللوحه الجدارية المشهورة : (أوز ميلوم) ، فظهرت الماعز في صفوف أفقية ، وقد صاغ منها العديد من اللوحات ، وقد انتقل إلى مرحلة لونية جديدة ، هي الألوان البرتقالية ، التي تتسم بالدخء والصرخة ، إلا أنه لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالاً « معكوساً » إلى الغلالات البيضاء . ثم الغلالات الضبابية . الوردية حيث صارت كائناته أطباقاً هائمة ، خافتة الصوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفوتوغرافيا ، فضلاً عن إمكان طبعها في مجلة أو جريدة ، لكن قبل أن تتلاشى عناصره في الغيب ، اندفع إلى الألوان الصارخة ، بل الأحرار ، والبنات ، وغيرها من الألوان المتحممة ، بل رهد في ألوانه الزيتية ، واتجه كلية إلى فن « الباتيك » فضرب عصافيرين بحجر ! . كما يقال ، انفلت من محته الاقتصادية واحتل موقعا طيباً بين فنان هذا اللون من الإبداع ، وحقق ذيوها لا يقل كثيراً عما يتمتع به نجوم كرة القدم !

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (السجود) ولست أدري إلى أى مدى يمكن طبعها باللون ، أو بغير لون ، فلدرجاتها شديدة الشحوب ، تتساوى من حيث درجة السطوع في كل مقاطع اللوحة ، على الرغم من الحسابات الذكية في التصميم فقد استخدم (وحدة) السلم كركيزة محورية ورمزية ، فهو يضم كل شخصوس الاحتفال الطقسي ، صعوداً وهبوطاً ، وفي وسط السلم نماداً ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (الفربال) عتوباً بطل اللوحة (الرضيع) وتستقر حركة المجموع عند نقطة انتهاء تمثل في شكل امرأة تحمل قلة ، تقف عند إطار اللوحة - من ناحية اليسار .

كنت أثنى لمر لم يعيد الحركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيلادية المسيطرة على العناصر ، التي لم تشفع لها الشرائع اللونية التي ملأ بها فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنقل اللوحة من وسيط الألوان الزيتية إلى وسيط النسيجات المرسمة . على كل ، فقد فازت اللوحة بالجائزة الثانية لصالون جمعية محبي الفنون الجميلة لذلك العام أعني عام ١٩٧٢ !

دفعه صيفي أكثر مصرية وحرارة وحيرية ، من الأجواء الضبابية الناعمة التي كانت تغمر لوحاته السابقة .

ويقول على دسوقي :

«إن التصوير الزيتي بالنسبة لي هو الأساس ، أما الباتيك فهو حرفة !» .

من أجل لوحات معرّضه لوحة بعنوان (فتيات جبل النرجس) ، وأساء الأماكن كما أشرت من قبل لا تعنى أكثر من التذكير بآماكن زارها الفنان ، وفي اللوحة تظهر ثلاث فتيات يشبهن إلى حد كبير هيئة المرأة في الرسوم المصرية القديمة ، خاصة في شكل الملابس ، والجلوس ، فعلى الرغم من أنهن يجلسن على ظهور ثلاثة حمير ، إلا أنهن يبدون كما لو كن جالسات على عروش ، متوجة ، محتشقات ، تلامس أجسادهن الحيوانات لمسا خفيفاً ، رشيقياً . تظهر الفتاة الوسطى بردائها البني الفاقع في بؤرة اللوحة ، وفي الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما السودين ، المتواجهين ، وهما يشكلان بوابة وهمية للفتاة الوسطى ، ويتخلل الفراغات الفاصلة ، والواصلات بين الفتيات ، كورال من التخيل ، المتنوع ، والناهض في صفوف ، حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال ، وانخفاضها ، الممتدة في خطوط أفقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم الهندسي للعناصر الأساسية ، وعناصر الخلفية مذاقاً أريستقياً .

شهدت معارضه التالية انحساراً في الصراخ اللوني ، وانجهاً إلى تهدئة اللون البني ، والأحمر ، كما عاد للألوان الباردة التي تذكر بمراحل الزيت السابقة ، إلا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما ظهر اهتمام بالتراكيب المعمارية ، التي كانت تظهر من قبل كتقسيم في الخلفية ، وأعطاهما البطولة في بعض اللوحات كما في لوحة مقهى شعبي ، التي أنجزها عام ١٩٧٩ ، فيها نلتقى بالتداعيات الهندسية : المربعات ، والمثلثات ، والأقواس التي تذكر بالعمود الإسلامية ، في النوافذ ، والمداخل وتقسيمات الأرضية ، ويتراجع المنصر الإنسان ليصبح مجرد أكسوار ! .

الخلاصة

إن الفنان «علي دسوقي» يتعامل مع مفردات عالمه بحنان مثير للدهشة ، وهو يقدم لنا عالماً خيالياً يتسم بالمساواة ، يحتضن الصغار ، والكبار ، والإنسان والحيوان ، والطير ، ومنح الأمان الدائم للجميع !

أما في مجال «الشكلي» فإننا لا نلمح نمرد عنصر على آخر ، بل تألفاً ، وتناغياً بينها جميعاً .

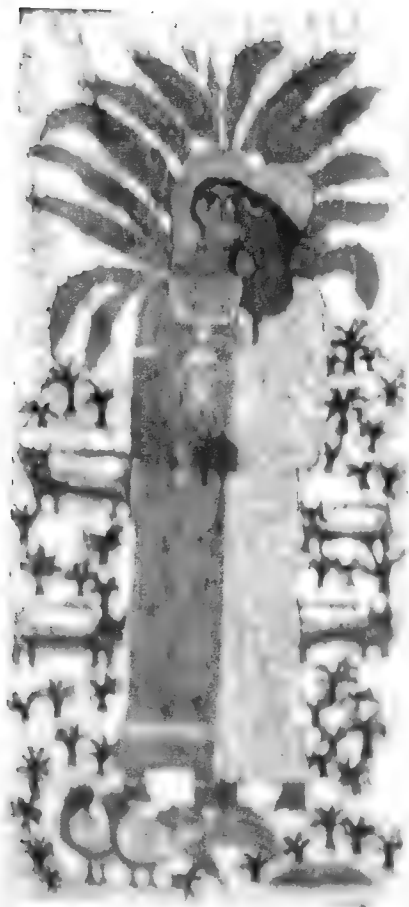
إن تأمل هذا العالم يفرينا بالأمنيات ، التي تبدو في هذا العصر العاصف مستحيلة ، فتصدمنا البراعة الجميلة ، لأنها تمثل رفاهية تشتترط الاستقرار ، غير الممكن ، الآن . ولكنها رغم ذلك تحترق تحفظاتنا لتستقر في القلب !

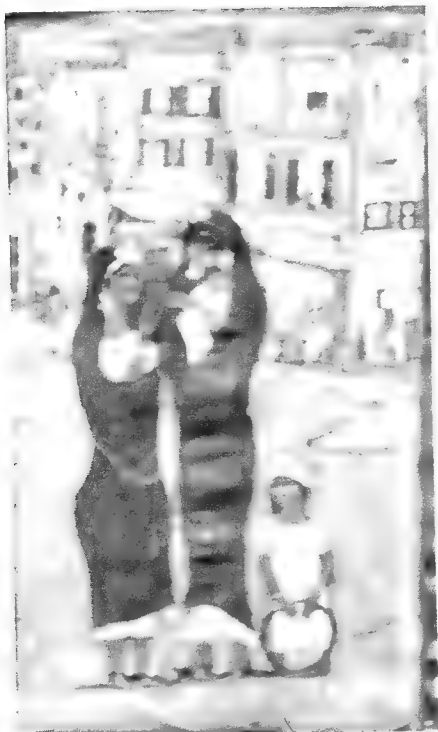
القاهرة : محمود بشيش

على دسوقي..
والفَن البَرِّي



القفار والجمال





من العورية

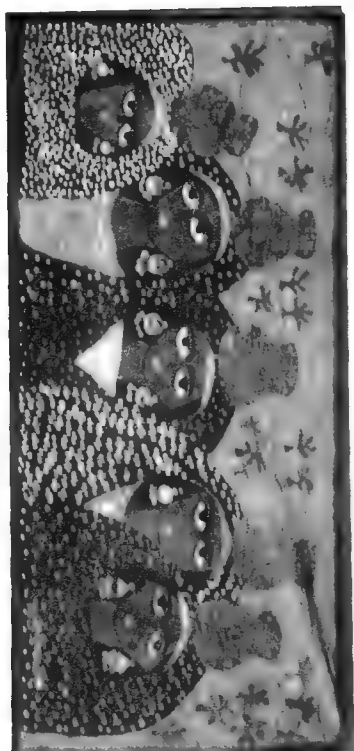




من القرنة

مرآة كاريكاتيرية



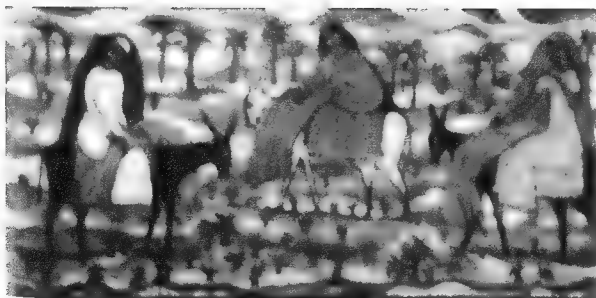




الغلاف الأخير



الغلاف الأول



فتيات جبل الترحس

طابع الحبة المصرية الدائمة -
رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥-٨٤

الهيئة المصرية العامة للكتاب

صدر هذا الشهر

عالم الكتاب

تصدر كل ثلاثة أشهر

وتقدم لقرائها

أحدث ما أنتجته دور
النشر في كافة نواحي المعرفة

الثنى ٢٥ قرشاً

مفاتيح فصول

سلسه أدبية شهرية

العدد الرابع : بالأمس حلمت بك

للكتاب : بهاء طاهر

الثنى ٥٠ قرشاً

تطلب من باعة الصحف ومن فروع مكتبات الهيئة



العدد السادس • السنة الثانية
يونية ١٩٨٤ - رمضان ١٤٠٤

آداب

مجلة الآداب والفن



الجمهورية العربية السورية
قطاع المسرح
يقدم
في الموسم الصيفي من يونيو إلى سبتمبر ١٩٨٤

تأليف: علي سالم
إخراج: سوار دش

المسرح القومي
عملية نوح

تأليف: محمد الفيل
إخراج: هير العصفري

مسرح الطبيعة
سكة سفر

تأليف: ناجح جويج
سر البها حسن
إخراج: عبد الغفار عودة

المسرح التجولي
أولاد الآله

مسرح الشباب
نومي طانت طانت
إخراج: محمد
إعداد: محمد
موسم: محمد

المسرح الكوميدي
الخطوف
إخراج: محمد
تأليف: محمد
موسم: محمد

مسرح القاهرة للعرائس
حمار حمار
إخراج: محمد
تأليف: محمد
موسم: محمد

المسرح الحديث
الشريعة
إخراج: محمد
تأليف: محمد
موسم: محمد

وسامح المرافقات: بورسعيد وراس البر

على سارح: القاهرة - القامشلي - الرقة - السويداء - اللاذقية - الحماة - الغزير - العرعر

على سارح: القامشلي - بورسعيد - الرقة - السويداء - اللاذقية - الحماة - الغزير - العرعر

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد السادس • السنة الثانية
يونية ١٩٨٤ - رمضان ١٤٠٤

مستشارو التحرير

حسين بيكار

عبد الرحمن فهمي

فاروق تشوتة

فؤاد كامل

نعمان عاشور

يوسف إدريس

رئيس مجلس الإدارة

د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

ناشر ورئيس التحرير

سليمان فنياض

سامي خبطة

المترجم الفني

سعد عبد الوهاب

مكتوب التحرير

نمر أديب

حمدي خورشيدي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب
(مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد و ٢٤
دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحلق ثروت - الدور
الخامس - ص . ب ٦٢٩ - تلغراف : ٧٥٨٦٩١ -
القاهرة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالاً
قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة -
لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠
ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠
دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن
٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدة

التمن ٥٠ قرشا

○ الدراسات :

٧	أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء د. شفيق السيد
٢٧	القرين ولا أحد حسين حمودة

○ الشعر :

٣٥	قطار الجنوب فاروق شوشة
٣٧	نبوة محمد سليمان
٣٩	أسئلة إلى أمل ونقل عبد العليم القباني
٤٠	وصية متحر لم يولد بعد وصفي صادق
٤٢	صفحات من كتاب الخروج عبد الستار البلشي
٤٤	رحيل إبراهيم نصر الله
٤٥	نحمد محمد بدوي
٤٧	حديث السطة عبد الرشيد الصادق
٤٨	أغتنى عبد الحميد محمود
٥٠	صلوات مصرية على أعتاب مدينة القاهرة طه حسين سالم
٥٢	أغشى عليك أحمد محمود مبارك
٥٣	الزمان الذي فات محمد صالح
٥٤	لصوصية عبد الرحمن عبد المولى
٥٦	إعترافات قطر الندى أحمد مجاهد

○ القصة :

٥٩	حكاية رجل شارب محمد زفزاف
٦٢	العشاء الأخير سعيد الكفراوي
٦٦	الشمولة أحمد الشنيخ
٧٢	مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى طه وادي
٨٠	حيوانات وطيور محمد المخزنجي
٨٣	العزلة حسني محمد بدوي
٨٦	انتحار ييجو فخرى لبيب
٨٩	مذكرات طير مكتوبة منار فتح الباب

○ المسرحية :

٩١	التجريف رجب سعد السيد
----	-----------------------------

○ أبواب العدد :

١٠٥	التقدير الجمالي في قصص « إبداع » (مناقشات) د. حلمي بدير
١١٦	استنباط على حيلة (متابعات) د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٠	كتاب « البطل الماصر في الرواية المصرية » (متابعات) رمضان بسطاوي
١٢٣	دعوة للحوار حول الفنون التشكيلية في مصر (مناقشات) كمال الجويل

○ الفن التشكيلي :

١٢٥	عمود بفتيش شاكر عبد الحميد
	هندسة المفرد ومطابقة التلقائي (مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

المحتويات

أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وايداع الشعراء د- شفيع السيد

وفن القول . فالأداء اللغوي - سواء في مستوياته الدنيا أم في مستوياته العليا - يتطور من عصر إلى عصر ، بتأثير عوامل كثيرة ؛ ومن الضروري حيثل ، لكي نجها البلاغة عصرها ، أن تواكب هذا التطور ، وأن ترصد الظواهر التمييزية الجديدة ، وتتولى تحليلها ، والكشف عن دلالاتها ، ووظائفها ، في السياقات المختلفة . وقد تكون ظاهرة ما من تلك الظواهر مما سبق للبلاغيين والنقاد العرب معالجته ؛ بيد أن هذه المعالجة كانت في إطار ما انتهى إلى عصرهم من مخازج الإبداع الفني ، خاصة في الشعر ، ومن الخطأ الاعتقاد بأن ما استنبطوه من معايير وقيم فنية صالحة صلاحية مطلقة ، ويتمين ، أو ينبغي ، تطبيقه على كل المصور التالية ، لما في ذلك من إغفال لخاصية التطور التي أشرت إليها .

ومن تلك الظواهر الأسلوبية التي عالجها البلاغيون والنقاد العرب ، أسلوب التكرار ، والمراد به إعادة ذكر كلمة ، أو عبارة ، بلفظها ومعناها ، في موضع آخر أو مواضع متعددة ، من نص أدبي واحد . ولعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) كان من أوائل من تناولوا هذا الموضوع ، حين تعرض لبيان أسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم ، كسورة «الكافرون» و«الرحمن» ؛ ففي السورة الأولى يقول الله سبحانه وتعالى على لسان رسوله ﷺ ، مخاطباً الكافرين : «لا أعبد ما تعبدون ولا أنتم عابدون ما أعبد ، أعبد ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد ،

يرتبط البحث البلاغي ارتباطاً جوهرياً بالأداء اللغوي . أو بتمثيل أدق - بنمط خاص من هذا الأداء ، وهو ذلك النمط الذي توارث له خصائص معينة ، تسمو به فوق مستوى التعبير العادي بالفصحى ، الذي تنحصر غايته في توصيل الأفكار ، وإفهامها للمتلقى فحسب ؛ فالنمط الأول من الكلام هو مادة البحث البلاغي - أو ينبغي أن يكون كذلك - ومنه استمدت البلاغة العربية أصولها ومعاييرها . وتشهد آثار البلاغيين العرب القدماء بمدى الجهد الذي بذلوه في هذا المجال ، على تفاوت بينهم في هذا الشأن ، عمالاً مجال للحديث عنه الآن .

إلا أنه مع تقديرنا للجهد العظيم الذي قدمه هؤلاء العلماء الأجله فإن ذلك لا يعني نهاية الشوط ، والتوقف عند النقطة التي توقفوا عندها ، اكتفاء بالدوران في المجال الفني داروا فيه ، وبجسار الأملنة والتماثلج التي استشهدوا بها ؛ فإن مثل هذا الصنيع يقتضى الإيمان بالمبدأ السابق ، وهو الارتباط العضوي بين الدراسة البلاغية ،

وفي السورة الثانية تكررت آية **وَقُلْ أَلَا وَبِكُمُ التَّكْوِينُ** على مدارها كلها تقريباً ؛ وقد قال ابن تقيّة في تفسير ذلك إن هذا التكرار جارٍ على مذاهب العرب ، وأن الغرض منه التأكيد والإفهام ، ويصدق ذلك - في رأيه - على عدد آخر من الآيات جاءت بأسلوب التكرار ، كقوله تعالى **وَكَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ** ثم **كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ** ؛ وقوله **وَلَقَدْ مَعِ الصُّرُورُ** إن مع العصر يسراء ، وقوله **أَوَّلَى لَكَ فَالْوَلَى** ثم **أَوَّلَى لَكَ فَالْوَلَى** ، وقوله **وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمَ الدِّينِ** ثم **مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمَ الدِّينِ** ، واستشهد ابن تقيّة لرأيه ببعض أبيات من الشعر ، منها قول الشاعر :

كَمْ نِعْمَةٌ كَانَتْ لَكُمْ كَمْ كَمْ وَكَمْ
وقول الآخر :

هَلَا سَأَلْتُ جَمُوحَ كَيْفَ
سَحَّةَ يَوْمٍ وَلَوْ أَيْسَنَ لَيْسَنَا

ويشرح ابن تقيّة موجب تأكيد المعنى ، بتكرار اللفظ الدال عليه ، في سورة **والكافرون** فيقول إن الكفار أرادوا مساومة الرسول عليه السلام ، بأن يعيد ما يعيدون ، ليعيدوا ما يعيد ، وأبعدوا في ذلك ، وأعادوا ، فأراد الله عز وجل حسم أطماعهم ، وإكذاب ظنونهم ، فأبدأ وأعاد في الجواب^(١) .

ويقول عن التكرار في سورة **والرحمن** : إن الله سبحانه وتعالى عدد في هذه السورة نعمائه ، وأذكر عباده آلاءه ، ونبهم على قدرته ، ولطفه بخلقه ، ثم أتبع ذكر كل خلة وصفها ، بهذه الآية ، وجعلها فاصلة بين كل نعمتين ، ليفهمهم النعم ، ويقرهم بها^(٢) .

وقد حذا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) حذو ابن تقيّة ، ونقل كلامه مع شيء من الاختصار ، وليس له من إضافة تذكر سوى استشهاده لرأيه ، في أن التكرار في سورة **والرحمن** ؛ لتنوع المتعلق ، بشطرين من الشعر ؛ تكرر كل منهما في القصيدة التي ورد فيها مرات كثيرة ، أحدهما قول مهمل :

على أن ليس جذلاً من كليب
والآخر قول الحارث بن عباد :

قرباً من يربط النعمة من^(٣)

فتكرار هذين الشطرين ، في رأيه ، للغرض نفسه ؛ وثمة إضافة أخرى ، وهو جعله التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام .

ويبدو أن ابن رشيقي (ت ٤٥٦ هـ) كان أكثر البلاغيين والنقاد العرب القدامى التفاتاً إلى هذه الظاهرة ، وحديثاً عنها ، فقد خصص لها باباً كاملاً ، في كتابه **والمنعم** سمله **وباب التكرار**^(٤) ؛ أجل . إنه صرف جهده فيه إلى الحديث عن التكرار في الشعر فحسب ، ولم يحظ القرآن الكريم إلا بإشارة سريعة إلى آية سورة **والرحمن** السابقة ، وعذره في ذلك أن الكتاب موقوف على دراسة الشعر وحده صناعة ونقداً ، كما ينطق بذلك عنوانه **والمنعم في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، وليس معنى ذلك أن ابن رشيقي قام باستيعاب أساليب التكرار في الشعر العربي حتى عصره ، فالواقع أنه لم يتناول كل أغماط التكرار ، وإنما قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة ، بل على نوع منها فقط وهو الاسم ، علماً بأن لم يجر علم ؛ أما تكرار الجملة ، أو العبارة التي تتألف من أكثر من جملة فلا مكان لها عنده .

وليس لوحدة النمط التكراري عند ابن رشيقي أثر سلبي على الدلالة التي تغذيها ، فلا ينحصر تكرار الاسم في دلالة واحدة ، بل تتعدد وتنوع تبعاً لتعدد المواقف وتنوعها ؛ فالشاعر يكرر اسماً معيناً ؛ إما على سبيل التشويق والاستعداد ، إذا كان في مقام النسب ، كقول امرئ القيس :

ديار لسمي غافيات بلدى الحمال
ألح عليها كل أسحم هطال
وتحسب لسمي لا تزال كمهندنا
بواقي الخزامى أو على رأس أوعال
وتحسب لسمي لا تزال ترى طلا
من الوحش أو يمشا بمشال
ليالى لسمي إذ قمر يمسك متضدا
وجيدا كجيد الرتم ليس بمعطال

أو للتتويه بصاحبه ، والإشادة بذكره ، إن كان المقام مقام مدح كقول الشاعر :

ولائمة لامتلك يا فيض في الندى

نقلت لها : هل يقدح اللوم في البحر

أرادت لثني الفيض عن عادة الندى

ومن ذا الذي يثني السحاب عن القطر ؟!

كان وفود الفيض يوم تحمّلوا

إلى الفيض لاقوا عنده ليلة القدر

مواقع جود الفيض في كل بلدة

مواقع ماء المزن في البلد القفر

إذا ذكر السلو عن التصابي

نشرت من اسمه نسر الصعاب

وكيف يسلام مثلك في التصابي

وأنت في المجانة والشباب !!؟

ساعزف إن عرفت عن التصابي

إذا ملاح شيب بالغراب

ألم تسرني صذلت عن التصابي

فأغرقتي الملامة بالتصابي !!؟

تكرير اسم المدوح ههنا تنويه به ، وإشادة بذكره ،
وتفخيم له في القلوب والأسماع . أو على سبيل التقرير
والتوبيخ كقول بعضهم :

إلى كم وكَمْ أشياء منكم تسري

أخض عنها لست عنها بلنى عسى

أو على سبيل التعظيم للمحكى عنه ، أو الوعيد
والتهديد في مقام العتاب الموجه ، أو الحزن والتوجع في
مقام الرثاء والثأين ، أو التشهير وشدة التوضيح في حال
المجاهد .. وهكذا .

واستشفاف ابن رشيّق لتلك الدلالات ، والاستشهاد
لها بنماذج من الشعر يدل ، من غير شك ، على امتلاكه
لحسن فني جيد ؛ بيد أنه صدر حديثه في هذا الباب بمقدمة
تحتاج إلى مراجعة ؛ ذلك أنه يقول : «وللتكرار مواضع
يحسن فيها ، ومواضع يقيح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في
الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ،
فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه» .

ومن حق ابن رشيّق أن نشيد بما قرره في أول كلامه من
حسن التكرار حيناً ، وقيح حيناً آخر ، فذلك نقطة
تحسب له ، ونشهد بنظنته ، وحسن تدوقه ، وإن كنا
نلاحظ أنه لم يبتدئ إلى الأساس الفني الذي يمكن الاستناد
إليه ، أو الاستئناس به في هذا المجال ، حتى فنيا وصفه
بأنه تكرر معيب ، ككليات ابن الزيات التي يقول فيها :

أتمزف أم تقيم على التصابي

فقد كثرت منأفلة العتاب

فقد علق عليها بقوله : «فملا الدنيا بالتصابي ، حل
التصابي لمة الله من أجله فقد يرد به الشعر ، ولا سيما وقد
جاء به كله على معنى واحد من الوزن ، لم يحدّ به عروض
البيت» ؛ فها يستفاد من هذا التعليق أن إكثار الشاعر من
ترديد كلمة «التصابي» ، بالإضافة إلى وقوعها في موضع
واحد في كل الأبيات هما السبب في استهجان التكرار ،
والحكم عليه بأنه معيب . وأحسب أن هذا التعليل لا يمس
النقطة الحساسة في الموضوع ، وأنتا تقترب كثيراً من روح
الفن حين تقول إن منشأ ثقل التكرار هنا هو فقدان الكلمة
المكررة لأية دلالة شعورية خاصة ، يستجيب لها وجدان
المتلقى ، ويتجاوب بها مع إحساس الشاعر ، وسواء بعد
ذلك أقل تكرار الكلمة أم كثر ، وإن كان الإكثار يزيد من
الإحساس بثقلها وبرودتها .

تبقى قضية تقسيم التكرار إلى تكرار للألفاظ دون
المعاني ، وتكرار للمعاني دون الألفاظ ، وتكرار للفظ
والمعنى جميعاً ؛ فهو تقسيم عقل يدل على إيمان ابن رشيّق
بأن لكل من اللفظ والمعنى كيانه المستقل ، وأنها لهذا قد
يتكرران معاً ، وقد يتكرر أحدهما دون الآخر . ونحن أن
تكرار اللفظ دون المعنى لا يندرج تحت التكرار بمفهومه
للتعارف عليه بين علماء اللغة وأهل البلاغة ، والذي أشرنا
إليه في البداية ، وإنما هو ظاهرة أخرى معروفة في البلاغة
العربية تسمى الجناس ، ولا ينبغي الخلط بين
الظاهرتين . وعلى أية حال فإن ابن رشيّق لم يذكر نموذجاً
لهذا النوع . أما تكرار المعاني دون الألفاظ فيمثل له بقول
أمرئ القيس :

فيسالك من ليل كأن نجومه
بكل مُدار القتل شدت يبلبل
كأن الثريا خلقت في قصاصها
بأسراس كان إلى صمّ جسد

فالبيت الأول ، في رايه ، يخفى عن الثاني ، والثاني يخفى عن الأول ، ومعناهما واحد لأن النجوم تشتمل على الثريا ، كما أن «ذيبل» يشتمل على صم الجندل ؛ وقوله : شدت مثل قوله : خلقت بأسراس كتان .

والذي نميل إليه أن المعنى خاصة في الشعر وما كان على شاكلته من فنون القول ، لا يتكرر بعدها فيه دون تكرار اللفظ ، اللهم إلا إذا كان المراد بالمعنى حيثئذ المعنى في أصله المجرد ، أو الغرضي من الكلام ، فذلك الذي يصدق عليه أنه يأتي مكرراً ، دون أن يكون اللفظ الدال عليه مكرراً ؛ أما إذا أريد بالمعنى كل ما يحمله الكلام من دلالات معجمية أصلية ، وأخرى هامشية ، وما يشعه من إجماعات بحكم السياق ، والبناء اللغوي للعبارة ، فلا يمكن أن يتكرر دون تكرار اللفظ الذي يعبر عنه .

وما هو أشد غرابة في كلام ابن رشيقي حكمه على تكرار اللفظ والمعنى جميعاً بأنه الخذلان بعينه ؛ فمثل هذا الحكم يجعلنا نتساءل : أليس مراد ابن رشيقي بهذا اللون من التكرار إعادة ذكر العبارة كاملة في موضع آخر من النص ؟ وإذا كان هذا هو المراد - ويتمين أن يكون مراداً - فكيف يحكم عليه بالخذلان ، وقد ورد كثيراً في القرآن الكريم ، كما ورد في الشعر العربي ؟ ! صحيح أنه في بعض المواضع غير القرآن الكريم ، ربما لا يؤدي دلالة فنية ، ويكون عبثاً على السياق ، لكن ذلك لا يعني ضعفه بالخذلان على وجه الإطلاق .

ومع كل هذا يبقى تناول ابن رشيقي - في جملته - أسلوب التكرار تناولاً متميزاً بين أقرانه من النقاد والبلاغيين القدماء . ومن المؤسف أن علماء البلاغة المتأخرين الذين أتوا بعده في القرن الخامس والقرن التالي لم يفيدوا منه شيئاً في دراستهم لهذا الموضوع ؛ وآثروا

السير على درب أبي هلال الذي سبقه بما يزيد على نصف قرن من الزمان ؛ فهذا الخطيب القزويني ، أبرز البلاغيين المتأخرين وأوسعهم تأثيراً في الدراسات البلاغية حتى العصر الحديث ، يعد التكرار صورة من صور الإطناب ، كما فعل أبو هلال ، ويشير إلى الغرضين اللذين ذكرهما من قبل صراحة أو ضمناً ، ويستشهد بما استشهد به من آيات قرآنية . ثم يضيف غرضين آخرين ، ليسا بذى أهمية كبيرة ؛ أحدهما زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة ليكمل تلقى الكلام بالقبول ، كما في تكرار عبارة « يا قوم » في قوله تعالى : « وقال الذي آمن يا قوم اتبعون أهدكم سبيل الرشاد . يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع وإن الآخرة هي دار القرار » ، والآخر طول الكلام كما في قوله تعالى « ثم إن ربك للذين عملوا السوء بجهالة ثم تابوا من بعد ذلك وأصلحو إن ربك للذين هاجروا من بعد ما فتنوا ثم جاهدوا وصبروا إن ربك من بعدها لغفور رحيم »^(٢) ، ففى كلتا الآيتين تكررت « إن » مع اسمها ، لطول الفاصل بينها وبين الخبر .

ومع اقتفاء الخطيب لأثر أبي هلال في هذا الأسلوب ، لم يلتفت إلى الشعر ، بل إنه لم يشير إلى البيتين اللذين ذكرهما أبو هلال .

وقد قنع بعض الدارسين المحدثين^(٣) بما ذكره الخطيب القزويني ، حل حين أضاف بعضهم عدة أغراض أخرى^(٤) ، وهي قصد الاستيعاب كتسليك : قرأت الكتاب باباً باباً ، والتلذذ بذكر المكرر كقول مروان بن أبي حفصة :

سقى الله تجداً والسلام على نجد
ويا حبذا نجد على القرب والبعد

وكإظهار التحصر كقول الشاعر يرثي معن بن زائدة :

فيا قبر ممن أنت أول حفرة
من الأرض خطت للسماحة مضجعا
ويا قبر ممن كيف وارت جوده
وقد كان منه البر والبحر مترعا

يبد أن هذه الأغراض ، مع ما سبقها ، لاتعكس - من الوجهة النظرية - استخدامات الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار بأنماطه الكثيرة ودلالاته المتعددة ، كما سنرى فيما بعد ؛ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن أسلوب تناوئها الذى يتسم بالجمع والتلخيص لاشيع حاسة التلوق لدى القارئ ، بالنسبة لهذا الأسلوب .

إن هناك كثيرا من لايات القرآنية جاءت بأسلوب التكرار ، حل تنوعه ، ولم يحل البلاغيون ، بعامة ، دراستها ، واستبطان أسرارها ؛ من ذلك مثلا تكرار آئى : وإن فى ذلك لآية وما كان أكثرهم مؤمنين . وإن ربك هو العزيز الرحيم ، ثمان مرات فى سورة الشعراء^(٨) ، وتكرار الآيات الثلاث التالية : وإن لكم رسول أمين فاتقوا الله وأطيعوا ما أسألكم عليه من أجرة إن أجرى إلا على رب العالمين ، فى السورة نفسها خمس مرات^(٩) ، وتكرار آئى : فكيف كان عذابى ونذر ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر متعاقبين ثلاث مرات فى سورة القمر^(١٠) ، والفصل بينها بآية أخرى فى موضع واحد ، وذلك قوله تعالى : فكيف كان عذابى ونذر إننا أرسلنا عليهم صيحة واحدة فكانوا كهشيم المحتظر ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر . هذا بالإضافة إلى ما يمكن أن نسميه بالتكرار المتخصص ، وهو ذلك النمط من التكرار الذى يحترى العبارة المكررة فيه شيء من التغير فى بنائها ، أو فى بعض مفرداتها ، كقوله تعالى فى سورة البقرة : وقولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوى موسى وهيسى وما أوى النبين من ربهم لاتفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون ، مع قوله فى سورة آل عمران وقول آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوى موسى وهيسى والنبين من ربهم لاتفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون^(١١) ؛ كذلك قوله تعالى فى سورة طه : وألم يسروا فى الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين كانوا من قبلهم كانوا هم أشد منهم قوة وآثارا فى الأرض فأعلمهم الله ينصرون وما كان لهم من الله من وائ مع قوله بعد ذلك فى السورة نفسها : وألم يسروا فى الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أكثر منهم وأشد قوة وآثارا فى الأرض فما أبقى عنهم ما كانوا يكرهون^(١٢) .

لقد كان حربا بالبلاغيين أن يتأملوا هذه الآيات وغيرها مما جاء بأسلوب التكرار ، ولا يتسع المقام لتذكره ، وأن يستثمروا إشارات السابقين^(١٣) ، وينسوها ، لكنهم لم يفعلوا . بل إن ولع المتأخرين منهم ، ومن جاراتهم من المحدثين ، بالتشقيق والتفريع ، وإسرافهم فى العناية بالجزيئات ، وحرصهم على استيفاء القسمة العقلية ، حال دونهم ودون النظر المنهجى السليم ، وأفضى بهم ، فى كثير من الأحيان إلى بشرة الظاهرة الواحدة والحديث عنها فى مواطن متفرقة ؛ فهم - على سبيل المثال - فصلوا بين طرفى الجملة ، ومتعلقاتها ، وجعلوا لكل من الأجزاء الثلاثة بحثا مستقلا ، فبدأ أسموه وعلم المصان فهذا مبحث «أحوال المسند إليه» ، وذلك مبحث «أحوال المسند» ، وذلك مبحث «أحوال متعلقات الفعل» . وفى حديثهم عن الحالات المتضاربة التى تعرض لكل هذه الأجزاء أو لبعضها ، استجابة للدواع وأغراض معينة لم يكتفوا بالحديث عن تلك التى تكمن وراءها أسرار حقيقية ، وتستمد وجودها من نماذج حية فى التراث الأدبى ، وإنما خصصوا للاختبارات المشار إليها سلفا أو لبعضها . يبدو ذلك بوضوح فى حديثهم عن حالة الذكر التى تمنينا هنا ، سواء للمسند إليه أم للمسند ؛ فلو تأملنا الأمثلة التى ساقوها فى ذكر المسند إليه ، لأدركنا أن بعضها لا يحقق الغرض بمجرد الذكر ، بل بتكرار الذكر ، ومؤدى ذلك أن هذه الأمثلة ونظائرها جديرة بأن تعالج ضمن أسلوب التكرار ، من ذلك قوله تعالى : أولئك الذين كفروا بربهم وأولئك الأعداء فى أحسنهم وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون ، وآيات عمرو بن كلثوم :

وقد علم القبايل من محمد
إذا قبب بأبطعها بشينا
بأنا المنعمون إذا قدرنا
وأنا المهلكون إذا أنسينا
وأنا الماتمون لما أردنا
وأنا الشالزون بحيث شينا
وأنا التاركون لما سخطنا
وأنا الأخذلون لما هويننا

وقول للشاعر :

بساله يا ضيقات الصاع قلن لنا

ليلاى متكن لم ليل من البشر

لكن القرينة الدالة على المحذوف غفيرة بعض الشيء ،
فيعمل المتكلم على الحذف إلى الذكر ، على سبيل التحوط
لإفهام المراد ، ومن أمثلة ذلك أن نقول : من حضر ؟
ومن سافر ؟ فيقال : الذى حضر زيد ، والذى سافر
عمرو - ولا يقال : زيد وعمرو ، لأن السامع قد يجهل
تعيين ذلك من السؤال . ومن البين أن المثال مصنوع
ومغفل على قد الغرض المشار إليه ، وهكذا الحال في سائر
الأمثلة التى ذكروها لهذا الغرض .

ويصدق التكلف والافتعال أيضا على بقية الأغراض
وأمثلتها الموضحة ، كالنتيجه على عبارة السامع في قولك :
الذى حضر زيد ، جوابا لمن سأل : من حضر ؟ وكإظهار
تصميم المسند إليه أو إيمانه وكذا في بعض الأسماء
المحمودة أو المذمومة مثل : أمير المؤمنين حاضر ،
والسارق اللثم حاضر ، في جواب من سأل عنها ؛ ومثل
التبرك بذكره كقولك لمن سأل : هل الله يرضى هذا ؟ :
الله يرضاه^(١٥) . فكل هذه الأمثلة روعى في صياغتها أن
تحقق الأغراض المرسومة لها ، بغض النظر عن مدى
جريانها على ألسنة المتحدثين بالعربية ، فضلا عن أقلام
الأدباء والشعراء ، والنتيج القويم في دراسة الأساليب إنما
يكون بالرجوع إليها في سياقات أدبية حية ، وليس في
أمثلة جافة ، يصطنعها الذهن اصطفاها .

وما قلناه من ذكر المسند إليه ينطبق كذلك على ذكر
المسند ، لأن ما ذكره البلاغيون في الأخيرة لا يكاد يخرج
عما ذكروه في الأول ، من حيث طبيعة الأغراض الداعية
إلى الذكر ؛ ففيها أيضا كون الذكر هو الأصل ، ولأداه
للمدول عنه ، والاحتياط لضعف التحويل على القرينة ،
والتمريض بعبارة السامع ، والتصميم والإيمانه . الخ .
بل إن الأمثلة التى استشهدوا بها لبعض الأغراض ،
لا تتجاوز أحيانا نموذجًا واحدًا يتناقله الدارسون جيلا بعد
جيل ، أو قالبًا نمطيًا يملؤه كل دارس بما يراه .

ولا يغفونا في هذا المقام أن تنوء بالدراسة العميقة التى
قام بها الصديق الدكتور محمد أبو موسى لباحث علم
المعاني ، والتى فطن فيها ، في أثناء حديثه عن ذكر المسند
إليه ، وذكر المسند ،^(١٦) إلى تكرار كل منها في بعض
الأمثلة التى استشهد بها ، فركز حديثه على ذلك التكرار ،
وناط به أداء الدلالة المعنوية في السياق ؛ لكنه مع إدراكه

والغرض من الآية القرآنية وآيات عمرو بن كلثوم هو
زيادة الإيضاح والتفريع ، والغرض من بيت الشعر الأخير
هو التلذذ ؛ وليس خافيا أن إفادة كلا الغرضين يرتبط
بتكرار المسند إليه في كل تلك الأمثلة ، وليس بذكره مرة
واحدة .

وإذا سلمنا بذلك فإننى أتقدم خطوة أخرى فأقول إنه
بإستبعاد الأمثلة السابقة وأشباهاها مما يفيد الغرضين
السابقين ، من أسلوب الذكر ، لا يبقى منه بعد ذلك
شيء يستحق الاهتمام ؛ فكل ما هنالك من أمثلة
وأغراض داعية إليها مطبوعة بطابع التكلف والافتعال ،
ولا تثبت أمام التحميم الدقيق . وإذا أريد للبحث
البلاغى أن تبحث فيه حية جديدة فلا بد أن يتخلص من
تلك الزوائد ، ويعود إلى مهاده الحقيقى ، وهو العمل
الأصلى . وحتى لا يكون كلامنا عرقا لنعمة معادة عملة ،
علينا أن ننقد ما قاله البلاغيون هنا بصورة عملية .

فهم يقولون إن من الأغراض الداعية إلى ذكر المسند
إليه أن يكون الذكر هو الأصل ولا مقتضى للمدول عنه
مثل : هذا أخى ، وذاك صديقى . وهذا شيء عجيب !
لأن كلنا الجملتين تؤدى معنى معينا ، وهذا المعنى لا يستفاد
منها إلا بذكر طرفيها معا ، فكيف يكون أداء أصل المعنى
غرضًا بلاغيًا ؟ . إن المسند إليه إذا لم يذكر في كلتا الجملتين
لن يكون الكلام مفيدا ، بل لن يعد كلاما أصلا ،
والشأن في البحث عن الأغراض والدواشى المرجحة لإثبات
أسلوب على أسلوب أن يكون حيث يكون الخيار وأردا ،
فأما حيث يتمتع الخيار فلا مسوغ للحديث عن مثل هذه
الأغراض . وقد تبى بعض الشراح المتأخرين إلى هذه
النقطة^(١٧) ، لكن ضاع صوتهم في زحمة الاعتراضات
والتأويلات والأخذ والرد ، وظل الوضع على ما هو عليه
دون تغيير .

كذلك يذكر البلاغيون من الأغراض المقتضية لذكر
المسند إليه ، الاحتياط لضعف التحويل والاحتماد على
القرينة ، أى أن حذف المسند إليه في هذه الحالة يمكن ،

تلك الحقيقة ، لم يستطع أن يفلت من إسار منهج البلاغيين المتأخرين الذى يقوم على الفصل بين جزئى الجملة ، ومعالجة كل منها معالجة مستقلة ، ووقفا لهذا المنهج يمكن أن يعتد بذكر الكلمة الواحدة فى السياق الواحد حيناً ، وتهمل حيناً آخر فيعتد بذكرها حين تكون مسنداً إليه ، أو مسنداً ؛ أما عدا ذلك فلا أهمية له ، مع أن الدلالة واحدة والسياق متصل ؛ ففى أبيات مالك بن الريب التى استشهد بها فى ذكر المسند إليه ، وهى :

ألا ليت شمسى هبل أبيت ليلة
بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب حرضه
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان فى أهل الغضا لو دنا الغضا
مزار ولكن الغضا ليس ذاتيا

يقصر تحديد دلالة التكرار على ورود كلمة «الغضا» فى موقع المسند إليه فقط ، وهى أربعة مواضع (١٧) ؛ أما الموضوعان اللذان لم تأت فيهما مسنداً إليه ، وهما قوله «وبجنب الغضا» فى البيت الأول ، وقوله «فى أهل الغضا» فى البيت الأخير ، فلا يدخلان فى الحسبان . ومثل هذه التجزئة يرفضها العقل واللوق معاً ، فالدلالة نابعة من تكرار نفس الكلمة أياً كان موقعها فى السياق .

ويسرى هذا الاعتراض أيضاً على عدد من النماذج التى استشهد بها فى مبحث ذكر المسند ، والتى تمتد من قبيل التكرار كذلك ، مثل قوله تعالى : «فلان مع العسر يسراً» إن مع العسر يسراً ، وقوله : «أفأمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا بيانا وهم نائمون . أو أمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون . أفأمنوا مكر الله فلا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون» ، وقول ابنة عم اللعمان بن بشر فى رثاء زوجها :

وحديث أصحابه أن مالكاً
أقام ونادى صحبه برحيل
وحديث أصحابه أن مالكاً
ضروب بتصل السيف غير تكول

فليس من السائق نسبة الدلالة المستفادة من التكرار ، فى كل ماسبق ، إلى تكرار المسند ، وإغفال الطرف الآخر

للجملة وبقية توابعها التى تكررت هى أيضاً مع المسند فى كلا البيتين والأيات الأخرى التى لم نذكرها .

ولا سبيل إلى السلامة من الوقوع فى تلك المزالق الناتجة عن النظرة الجزئية الانفصالية إلا بمنهج جديد ، يعتمد - بالإضافة إلى ما ذكرناه من العودة إلى النص الأدبى - على توحيد المعالجة للظاهرة الأسلوبية الواحدة ؛ ويتحقق ذلك هنا بإلقاء مبحث الذكر يرمته (١٨) ، بعد استصفاء ما يعد من نماذج من قبيل التكرار ، لنتم دراستها تحت هذا الأسلوب ؛ وهكذا تجتمع الأشتات المتماثلة تحت سقف واحد ؛ فبدلاً من أن يكون هناك حديث عن التكرار بغير اسمه ، فى مبحثى ذكر المسند إليه ، وذكر المسند ؛ وحديث عنه باسمه ، فى مبحث الإطناب ، يتم الحديث عنه فى مبحث واحد ، وتحت عنوان واحد . ومزية أخرى يحققها هذا المنهج ، وهى أنه يجنبنا عناء البحث عن تحديد موقع الكلمة النحوى فى السياق ، وهل هى ، أولاً ، مسند إليه أو مسند ، وهى الخطوة التى يتطلبها منهج البلاغيين ، قبل الحديث عن دلالة تكرارها ، فلفعلول عليه حينئذ هوكون الكلمة مكررة أياً كان موقعها النحوى فى السياق .

هذا هو موقف البلاغيين القدامى والمحدثين أيضاً من التكرار ، وعليها أن نعرض لاستخدام الشعراء له قديماً وحديثاً ، لنرى كيف وظفه هؤلاء الشعراء ، وأفادوا من إمكاناته الفنية .

وفى هذا الصدد يمكن القول بأن التكرار فى الشعر العربى القديم لا ينحصر - كما يفهم من كلام ابن رشيق - فى تكرار الأسماء فحسب ، بل يتجاوز الكلمة المنفردة إلى الجملة ، وإلى شطر كامل من البيت ، كما سيتضح فيما بعد ؛ وإن كان تكرار الأسماء هو الذى شاع أكثر من غيره . وفى حالة تكرار الاسم لا تكاد تخرج دلالاته عما أشار إليه ابن رشيق ؛ ولا بأس حينئذ أن نبني على فكرته السابقة ، ونعتمدها بشئ من التفصيل والتحليل .

إن تكرار الشاعر لاسم معين فى قصيدته ، سواء كان هذا الاسم علماً على شخص أم علماً على مكان إنما يعكس

طبيعة علاقته به ؛ فهو تكرر لا يجزى كنهيا اتفق ، بل ينضى بإحساس الشاعر وهو واقفه - يبدو ذلك جليا في أبيات مالك بن الربيب السابقة التي يرثي بها نفسه ، حين استشعر دنو أجله ، بعيدا عن ديار قومه ؛ فقد توأما على نفسه حيث إذ إحسانا طافيان ، إحساس بالحزن وإحساس بالغربة وكانت تلك البقعة من الأرض التي شهدت مرح طفولته ، وصوبات شبابه ، تمثل في تلك اللحظة ، مركز الثقل في إحساسه ، فهو مشدود إليها نفسيا بوعي أو بغير وعي ، فانطلق يردد اسمها على لسانه عدة مرات ، كأنها يحاول بهذا التكرار أن يطفىء لهيب الشوق والحنين في فؤاده .

وفي إطار تلك الدلالة النفسية العاطفية لهذا التكرار يأتي تكرر الشعراء الغزليين لأسماء حبيباتهم ، لاسيا إذا كان الحب حبا محروما يحز فيه اللقاء ، فيقلب الحرمان حيث إذ ناراً مشتعلة ، ولا يجد الشاعر مرفأ يلوذ به ، ويأنس إليه سوى اسم حبيته يردده على لسانه تمويضا له عن هذا الحرمان . والواقع أن هذا شعور كامن في فطرة الإنسان التي فطر عليها ، فالإنسان يتزع دائما إلى ما ينجب ، وقلبه يجفق بذكره في كل خطوة يخطوها ، وكل حركة تصدر عنه وإن لم يع ذلك كل الوعي ، وقد عبر قيس بن الملوح عن هذه الفطرة حين قال :

أحب من الأسماء ما وافق اسمها
أو أشبهه أو كان منه مدانها

ولا عجب إذن ، إذا جرى اسم حبيته (ليلي) على لسانه مرات ومرات في مواطن متعددة من شعره ، فهي ملء سمعه وبصره وقلبه ، ونحيالها لا يفارقه ، وطينها يلازمه في غدوه ورواحه ، وصحوه ومناحه ، حتى إنه تمثل صورتها في ظنية بالصحراء ساقها حطفا العائر أن تسقط في شرك بعض الصائدين ، فاندفع ينفك إساها . فقل ذلك ، وليل حاضرة في وجدانه لا تنفك ، وتمحلت الصورتان أمام ناظره ، ولسانه يفيض بهذه الأبيات :

أيا شبه ليل لا تراعي ، فإني
لك اليوم من وحشية لصديق
ويأشبه ليل ، لو تليت ساعة
لصل لؤاي من جواه بغيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها
لأنت لليل - صاحيت - حقيق
فمنك عناها وجيك جيلها
ولكن عظم الساق منك دقيق
وشبه بدلالة التكرار هنا دلالة في رثاء الحنساء لأخيها صخر إذ تقول :

فإن صخرنا لمولانا وسيدنا
وإن صخرنا إذا نشئوا لنحار
وإن صخرنا لتأثم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار

مع اختلاف الموقفين بطبيعة الحال ، فهذا موقف حزن ورثاء وذاك موقف حب وغزل ، لكن يجمع الموقفين ذلك الارتباط الشعوري العميق بين الشاعر وذات أخرى إلى الحد الذي يبدو وفيه غياب هذه الذات أو فراقها أمرا لا يحتل . . وهكذا تلح في تكرر الحنساء لاسم أخيها «صخر» رفقا غير مباشر طوته ، وتشبها غير واعي ببقائه حيا في عالم الأحياء ، يملؤه بالحركة والنشاط كمهدا به .

وقد يكون تكرر الاسم للدلالة على تحقير صاحبه ، والزراية به ، ووصمه بأقلع ألوان السباب ، كما فعل جرير في بيئته المشهورة ، التي تسمى «الدماغة» أو «الدماغة» والتي يجوف فيها الراعي النعري ، ومنها قوله :

فلا صلى الإله صلى غير
ولا صليت قبورهم السحابا
ولو وُزنت حلوم بني غير
على الميزان ماوزنت ذبابا
فصبرا ياتيسوس بني غير
فإن الحرب موقدة شهابا

فخض الطرف إنك من نمير

فلا كميا بلغت ولا كلابا

على أن ليس جدلا من كليب

إذا طرد اليتيم عن الجزور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا رَجَفَ العضلة من الدبور^(١)

على أن ليس عدلا من كليب

إذا ضخم جهران المجير

على أن ليس عدلا من كليب

إذا خيف المخوف من الثغور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا برزت غبلة الحدور

والقصيدة طويلة ، وقد تكرر فيها اسم « نمير » أكثر من عشرين مرة . وليس هذا الاسم في ذاته دلالة وضعية ، يضل منها من كان عليا عليهم ، بيد أن تكراره موصوفا في كل مرة بأوصاف قيحة متعددة ، ساعد على ترسيخ الإحساس بضعته وحقارته في الأذهان ، بحيث لا يكاد هذا الإحساس يزائل الإنسان ، وهو يقرأ القصيدة ، أو يسميها .

لكن إلى جانب تكرار الكلمة المقردة (الاسم) في الشعر العربي القديم ، بنيت بث الدلالات السابقة ، نجد تكرارا لتراكيب لغوية كاملة ، خلافا لما ذهب إليه ابن رشتي . وأبسط صورة تأل عليها هذه التراكيب هو الجملة ، كما في قول الخنساء في رثاء أخيها صخر :

أصبي جودا ولا تهملدا

ألا تبيكان لصخر الشدي

ألا تبيكان الجواد الجميل

ألا تبيكان الضئ الضئ السيدا

فمهمل ينفى ، بالعبارة المكررة في المصراع الأول من كل بيت ، أي مماثل بين أخيه كليب ، وغيره من رجال الخصم ، ثم يقدم في الشطر الثاني تصويرا لحالة من الحالات التي ينعدم فيها التكافل ، ويصل - في النهاية - بهذا النسق من التعبير ، إلى ما يريد من وصف أخيه بقوة اليأس ، ونفاذ الكلمة ، وشهامة الفرسان ، وهي أوصاف بقدر ما تحمل من دلالات الفخر وإعلاء الذكر لكليب ، تشف عن عمق الأسى ، وهول الضجعة ، لدى مهمل ، يفقده .

ومن هذا النمط من التكرار ما قالته ابنة عم للثمنان بن بشير في رثاء زوجها ، وقد أوردنا منه بيتين من قبل :

وَحَدَّثَنِي أَصْحَابُهُ أَنَّ مَالِكًا

أَتَانِي وَنَادَى صَحْبُهُ بِرَحِيلَ

وَحَدَّثَنِي أَصْحَابُهُ أَنَّ مَالِكًا

ضُرِبَ بِصَلِّ السِّيفِ غَيْرَ نَكُولِ

وَحَدَّثَنِي أَصْحَابُهُ أَنَّ مَالِكًا

جَوَادُ بِمَا فِي الرَّحْلِ غَيْرَ بَنِمِلِ

وَحَدَّثَنِي أَصْحَابُهُ أَنَّ مَالِكًا

خَفِيفَ عَلَى الْحُدَاثِ غَيْرَ ثَقِيلِ

وَحَدَّثَنِي أَصْحَابُهُ أَنَّ مَالِكًا

صَرُومَ كَمَاضِيَ الشُّفَرَتَيْنِ صَقِيلِ

فقد ارتكرت الشاعرة ، كما فعل مهمل ، حل تكرار

فقد كررت جملة « ألا تبيكان » ثلاث مرات في البيتين ، وهو تكرار ينم عن إلحاح الحزن عليها ، وولعها الشديد لفقد أخيها ، إلى الحد الذي تخاطب فيه عينيها ، امرأة لها باليكاه ، بصيغة يمتزج فيها الحث بالزجر .

وقد يصل التركيب اللغوي الذي يكرره الشاعر إلى شعر كامل لبيت من الشعر ، وربما يزيد عن ذلك قليلا . ووظيفة هذا النمط من التكرار كما يبدو من تأمل نماذج - أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزا ، ليفي عليها في كل مرة معنى جديدا ، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف ، وشحن الشعور إلى حد الامتلاء . ومن أبرز النماذج الدالة على ذلك رثاء مهمل بن ربيعة لأخيه كليب ، فقد كرر فيها قوله « على أن ليس جدلا من كليب » مرات كثيرة ، ومن ذلك قوله :

و«السحر» عدة مرات ، مضافة كلتاها في كل مرة إلى شيء مختلف ، فهو يقول :

يحيى الشتاء ، شتاء القباب ،

شتاء الشلوج ، شتاء المطر

فيتطفئ السحر ، سحر القصور ،

وسحر الزهور ، وسحر الثمر

وسحر السه الشجي الوديع ،

وسحر المروج الشهي العطر

ومن النوع الثاني تكرر محمود حسن إسماعيل لعبارة «نسيت» في قصيدته «فجر النسيان» إذ يقول :

ونسيت الأنسام تنقل في المرح صلاة الطيور للغبدران

ونسيت النجوم ، وهي على الأفق نشيد مبعثر الأوزان

ونسيت الريح ، وهو تديم الشعر والطرير والحوى والأمان

ونسيت الحريف ، وهو صبا مات فسجته شية الأغصان

ونسيت الظلام هوأسى الأرض وتابوت شجوها الحيران

ونسيت الأكواخ وهي قلوب داميةا تلفقت بالدخان

ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات تلبى من البهتان^(١١)

وللى جانب هذين النمطين من التكرار استخدام أولئك

الشعراء أنماطا أخرى - وإن شئت قلت - نمطا واحدا

يتنوع في داخله ، فسمة الأساسية أن العبارة المكررة فيه

لا تأتي تباعا في أبيات متوالية على نحو ما نرى في النمط

السابق ، بل تتباعد مواقعها ، لكنه تباعد يجرى على نسق

ثابت ، لذا يسوغ أن نطلق عليه اسم «التكرار المنظم» ،

أو «تكرار التقسيم» كما تسميه الدكتورة نازك الملائكة ،

وفي إطار هذا النمط تمثل «وحدة التكرار» أحيانا في بيت

كامل من الشعر يتردد مرتين فقط في مقطوعة قصيرة

إحداها في بدايتها ، والآخرى في نهايتها ، وأكثر ما يكون

ذلك في القصائد المكونة من عدد من المقطوعات التي

يستقل كل منها بتصوير فكرة أو خاطر ، لكل منها

استقلاله الذاتي لكنه في الوقت نفسه جزء من بناء

متكامل ، وفي هذه القصائد تسير المقطوعات جميعا وفق

نظام التكرار الثنائي ، مع اختلاف البيت المكرر من

مقطوعة إلى مقطوعة . ووظيفة التكرار حيثد أحكام

الشرط الأول ، في الأبيات جميعا لتنتقل منه إلى تعداد مزايا زوجها الراحل ، بما يتطوى عليه ذلك من إحساس نابغ باللوعة والحزن .

وثمة نموذج آخر ، بل نماذج متعددة ، لهذا النمط من التكرار في قصيدة واحدة ، قالتها ليلي الأخيلية في رثاء توبة ابن الحمير^(١٢) ، ونمك من ذكرها ، اكتفاء بما قلناه .

ومها يكن فإن استخدام الشعراء القدامى لأسلوب

التكرار كان استخداما مبسطا ومعدودا ، سواء في نمط

تركيبه أم في دلالاته ، لاسيا إذا قسناه بما تم إنجازه على

أيدى الشعراء المحدثين ، منذ ظهور جماعة أبولو ،

والشعراء المهجريين ثم مدرسة الشعر الجديد بعد ذلك .

فالقارئ لشعر جماعة أبولو ، والمهجريين يلحس اعتماد

هؤلاء وأولئك ، أو بعضا منهم ، على الأقل ، على هذا

الأسلوب في أشعارهم أكثر من اعتماد الشعراء القدامى

عليه ، ويترك تعدد أساليبه ، وتنوع دلالاته أكثر من ذي

قبل ، إلى الحد الذي تقصر دونه كثيرا نظريات البلاغين

السابقة ، فضلا عن قصورها الذي أشرنا إليه .

ومن أنماط التكرار التي نراها عند هؤلاء الشعراء غطان

يشبهان النمطين اللذين رأيناها لدى الشعراء القدامى ؛

وهما تكرر كلمة واحدة ، مرتين أو أكثر ، في بيت

واحد ، أو عدة أبيات متوالية ؛ وتكرر عبارة معينة في

صدر مجموعة متوالية من الأبيات . ولا تخرج الدلالة

الأساسية لهذين النمطين من التكرار عند هؤلاء الشعراء

عما رأيناها فيما سبق ، من تأكيد المعنى والإلحاح عليه ، مع

فارق بسيط هو أن الشاعر قديما كان يتخذ من العبارة

المكررة في الشرط الأول من البيت مركزا لإضافة معنى

جديد ، يدهم به فكرته الأساسية كما رأينا عند مهلهل ،

وابنة عم النعمان بن بشير ، على حين أن الشاعر الحديث

يكرر العبارة في صدر البيت أحيانا لينطلق منها إلى تتبع

جوانب المعنى الواحد ، واستقصاء مظاهره المتعددة ، كما

يراهنا بعين خياله ؛ ومن النوع الأول تكرر أبي القسم

الشأن في قصيدته «إرادة الحياة» لكلبي و«الشتاء»

الربط بين طرفي المقطوعة الواحدة ، وكلما كانت المقطوعات أشبه بالتتريمات على فكرة واحدة كان ذلك أجود للتكرار ، وأعون على تماسك القصيدة وترباط أجزائها .

ومن النماذج الجميلة لهذا اللون - وقد نوهت بها الدكتورة نازك الملائكة - قصيدة «الطمانينة» وليخايل نعيمه ؛ فهذه القصيدة تلح على فكرة أساسية هي إحساس الشاعر بالأمان والسكينة والسلام الروحي ، ومن ثم لا يكثر بما من شأنه أن يثير الملح في نفسه ألا كان مصدره ، ومهما كانت قوته وجبروته . والشاعر يتعقب - على مدار المقطوعات التي تتألف منها القصيدة - مختلف قوى الطبيعة التي يحس إزائها الإنسان بالرهبة والخوف ، ليطوق كلامها بما يمد حصنا له من عيشها ، وبذلك تتكامل المقطوعات جميعا ، وتتضافر على إبراز المعنى الذي ينشده ، هذا فضلا عن الارتباط الوثيق بين البيت المكرر والأبيات الأخرى في كل مقطوعة على حدة ، ويمكن القول بأن جميع المقطوعات تقوم بنقلها الفني على عنصر التضاد ، فثمة طرفان متقابلان كلاميا يدافع الآخر ، ويصاحبه ، ومن خلال التكرار يلح الشاعر إلى طلبة أحد الطرفين ، ففي المقطوعة الأولى - مثلا - يمثل أحد الطرفين المتصارعين في قوى الطبيعة العاتية من الرياح والمطر والغيوم والرهود ، أما الطرف الآخر فهو بيت سلفه من حديد ، ودعائه من حجر ، فهو حصن مادي صلب يقوى مجابهة القوى السابقة ، وعلى جنباته تتحطم أخطارها وقد كرر الشاعر البيت الدال على هذا الطرف في أول المقطوعة وخاتمتها ، موجها بهذا التكرار ، بمحاصرة حوامل القلق ، وانتصار الأمن على الخوف .. وهكذا جاءت المقطوعة على النحو التالي :

سقف يسقي حديد

ركن يسقي حجر

فأصغى ياصباح

وانتصب ياشجر

واسبحى يافيوم

واهطل بالطر

وأصغى يارهود
لست أعشى خطر
سقف يسقي حديد
ركن يسقي حجر

كذلك تبدأ المقطوعة الثانية وتنتهي بهذا البيت :
من سراجي الخليل
أستمد البصر

وهو يدل دلالة واضحة على اعتماد الشاعر على نور البصرة ، وشغافية الوجدان ، ولا عليه بعد ذلك من القوى السلبية لعناصر النور الطبيعية في الوجود ، فليقبل الليل ، وليحل الظلام ، وليخف الفجر ، وليذهب النهار ، ولتنتفيء النجوم ، فلن يرتاع قلبه ، ولن ترتعد فرائصه ، لأنه يسير في مدى من مصادر الضوء العليا آمنا من غاطر الطريق وعثراته ، وعلى هذا النحو يكون تكرار البيت السابق في مطلق المقطوعة وتماثلها أشبه بالسياج الذي يحول دون تأثير قوى الظلام . وهذا هو نص المقطوعة بتمامها :

من سراجي الخليل

أستمد البصر

كلما الليل جاء

والظلام انتشر

وإذا الفجر صات

والنهار انتحر

فأصغى ياتجوم

وانتفيء ياتمر

من سراجي الخليل

أستمد البصر

ومن الواأن التكرار المنتظم لـون آخر تتكرر فيه كلمة أو عبارة معينة في جميع مقطوعات القصيدة الواحدة ، خلافا للون السابق ، بحيث يمكن وصف وحدة التكرار ، حيث ، بأنها «لازمة» ، ومن نماذج هذا اللون تكرار نازك الملائكة لكلمة «غرباء» عقب كل مقطوعة من مقطوعات

قصيدتها التي تجلّت من تلك الكلمة عنواناً لها ، وقد جاء في مقطوعتها الأولى :

أطفئ الشّمة واتركنا فريين هنا
نحن جزءان من الليل فيما معنى السّنا
يسقط الضوء على وجهين في جفن المساء
يسقط الضوء على بعض شظايا من رجاء
سُميتُ نحن وأدعوها أنا :
مللاً . نحن هنا مثل الضيالة

ولها قصيدة أخرى بعنوان «الأعداء غرياء» (٢٢) جرت فيها على هذا النسق من التكرار . ولعل قصيدة «الطلاس» لإيليا أبو ماضي من أبرز نماذج هذا اللون وأكثرها ذوقاً ، ولازمها المكررة هي عبارة «ولست أدري» .

وبقدر ما تمثل «اللازمة» في هذا اللون بعمامة من ألوان التكرار المنتظم ارتباطاً متجدداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة ، أو الإحساس المحوري الذي يستغلها ، يثمر القارئ أحياناً بالتعسف في استخدامها ، وأنها - على حد وصف القدماء - نائية في موضعها مستكرهة في مكانها ، وكأنها اضطر الشاعر لذلك اضطراراً ، خضوعاً لنهج الأداء الذي التزم به منذ البداية ، ومن ثم فإنها لا تمثل ختاماً طبعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها حقاً ، بل فصولاً لا ضرورة فنية تستدعيه ، ومن ذلك قول أبي ماضي في قصيدته السابقة :

أتران قبلنا أصبحت إنساناً سويًا
كنت محملاً أو محملاً ، أم تران كنت شيئا
أهذا اللغز حل ؟ أم سيبقى أبليها
لست أدري .. ولماذا لست أدري (٢٣)

وكما تألّ «اللازمة» في خواتيم مقطوعات القصيدة الراحلة ، تألّ أيضاً في مطالعها ، كما في قصيدة «أغنية الجنود» لعل عمود طه ، فقد استهل كل مقطوعة من مقطوعاتها السبع (٢٤) بيت واحد ، هو قوله .

أين من هين هاتيك المجالي

بأعروس البحر يلحم الخيال

ولا يختلف الأمر في هذه الحال مما سبق إلا من حيث إن إيراد اللازمة في ختام المقطوعة يجعلها بمثابة النقطة التي توضع في نهاية عبارة مكتوبة تم معناها ، على حين أن إيرادها في مطلعها يجعلها إيذاناً بتفريع جديد لمعنى القصيدة (٢٥) .

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى إحداث تغيير يسير في «اللازمة» من مقطوعة لأخرى ، استجابة لتيار الشعور الذي يسري في التجربة الشعرية بالدرجة الأولى ، ويتبع ذلك بالضرورة التخفيف من أثر الإحساس بالرتابة الذي ربما ينسرب إلى نفس المثلث نتيجة تكرار عبارة واحدة بشكل مطرد طوال القصيدة ، «وتمنّج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل «حمر الزوال» ، وهي تبدأ هكذا :

لاتتسركبي في ضلال

بين الحقيقة والخيال

إن شربت على يدك

مع المحوى حمر الزوال

ويرد التكرار في ختام المقطوعة على النحو التالي :

لاتتسركبي زلة في الأرض تائهة المتأب

إن شربت على يدك مع المحوى حمر العذاب (٢٦)

وعلى الرغم من هذا التنوع في استخدام الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار ، فإن التطور الكبير حقاً في استخدامه ، واستغلال إمكاناته ، حتى تحول إلى تكتيك فني من تكتيكات القصيدة الشعرية الحديثة ، كان على أيدي المبرزين من شعراء الشعر الحر ، فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع ، وأشكال أكثر تنوعاً ، ودلالات أغزر وأعمق . وساعدهم على ذلك طبيعة القالب الموسيقي لهذا اللون من الشعر ، وما يتميز به من مرونة ، ونحر ، ويكفي لإدراك أثر هذه الحقيقة أن نشر إلى ما هو معروف في الشعر العمودي ، من ضرورة تجنب تكرار الغافية قبل سبعة أبيات ، فلما حدث هذا التكرار كان حياً ، وهو ما يعرف في عروض الخليل باسم «الإطاء» ،

«سأقتلك» ، وقد تكررت العبارة ثمانى مرات^(٣٧) ، فافتتحها بها في بيت مستقل ، وختمها بها أيضا لكن في جزء من بيت ، وهو قوله «من قبل أن تقتلى سأقتلك» ، «وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة اللفظة «من قبل أن تفنص في دمي أخصي في دمك» للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندي الغاصب الذي استباح حرمة الوطن في وجدان الشاعر^(٣٨) . ولعلنا نقول أيضا إن تكرار هذه العبارة ، بما تحمله من تهديد وإصرار على الانتقام ، يذكرنا بتكرار الحارث بن عباد قديما لعبارة «قربا مربط النعامة مئى» .

فإذا ذهبنا نستجلى الأفق الجديدة لاستخدام الشعراء المعاصرين لأسلوب التكرار وجدناهم قد انتجعوا أرضا لم نطأها أقدم أسلافهم من الشعراء ، فجاءت أنماط تعبيرهم بكرا طازجا بكل معنى البكارة والطراوة ، من ذلك مثلا استخدامه وسيلة لحكاية صوت أو حركة كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدة «أنشودة المطر» إذ كرر كلمة «مطر» في ثمان مقطوعات ، تتابعت في ست منها ثلاث مرات ، وتتابعت مرتين في مقطوعتين ، وهي في كلا الحالتين تستقل وحدها بسطر شعري . وتكرار الكلمة على هذا النحو يحاكي وقع قطرات المطر المساقطة على الأرض ، وقد نستشف ، إلى جانب ذلك ، دلالة أخرى ، هي الحفاظ على استمرارية توازي الحيوط في نسج التجربة الشعرية ، فالطر له دلالة حسية هيا لها الشاعر مهادها في القصيدة ، وله دلالة أخرى رمزية ، هي الحصب ووفرة العطاء ، ثم يأت الحيط الثالث يتوازي مع هذين الحطين ، ويتنافسها في الوقت نفسه ، ويستمر هذا التوازي من خلال التكرار أما وجه التناقض فيمكن في المرافقة المحزنة بين تمتع الأفاعيل والمملاء بخيرات البلاد في الوقت الذي ينجرع فيه أبناءها المخلصون الأوفياء مرارة الحرمان حتى اضطر كثيرون منهم إلى الهجرة والرحيل إلى البلاد المجاورة طلبا للنفوت ، والتناسا للرزق :

ويتر الخليج من حياته الكثائر

لكن الأمر قد تغير في الشعر الحر ، فقد تحرر من القافية أصلا ، ومن ثم سقط هذا القيد بالتبعية وأصبح لامي له ، بل إننا نرى البيت كله ، في كثير من الأحيان ، هو القافية والقافية هي البيت ، وترتب على ذلك جواز وقوع التكرار في أي مكان من البيت والقصيدة جميعا .

ولا يعنى ما قلناه عن التطور الكبير في استخدام أسلوب التكرار على أيدي المجددين من شعراء الشعر الحر ، والشراء العظيم لدلالاته ، توقف هؤلاء الشعراء عن استخدامه في أداء بعض الدلالات التي استخدمها فيه الشعراء الملتزمون ، فذلك غير مقصود بالطبع ، وإنما تعنى إضافة مزيد من التشكيلات اللغوية والدلالات الفنية لما كان معروفا من قبل . وهكذا نجد في الشعر الحر بعض أساليب التكرار التي تشابه نظائرها في الشعر الملتزم ، كذلك الذي يكثف إحساسا معينا ، لأنه يمثل مركز الثقل في وجدان الشاعر ، سواء أكان هذا الإحساس إحساسا بالحلم أم إحساسا باليأس ، فمن النوع الأول تكرار كلمة «حبيب» في قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حب» إحدى عشرة مرة ، حظي القطع الأول منها بألوف نصيب ، إذ وردت فيه وحده سبع مرات ، فهو يقول :

وجه حبيبى خيمة من نور

شعر حبيبى حفل حفلة

عدا حبيبى لفلنا زمان

جهد حبيبى يفتق من الرخام

بهذا حبيبى طائران توامان لزغبان

حضن حبيبى واحد من الكروم والمطور

الكنز والجنة والسلام والأمان

قرب حبيبى

إن هذا التكرار يشبه ، إلى حد كبير ، تكرار شعراء الغزل المزدري قديما لأسماء من يحبون ، كما رأينا في شعر نيس بن الملوخ ، مع ملاحظة الاختلاف في طبيعة التجربة بين الشاعرين .

ويبدو النوع الثاني في تكرار صلاح عبد الصبور أيضا عبارة «سأقتلك» في قصيدته إلى جندي غاصب ..

على الرمال ، : رغبة الأجاج ، والمحار
وما تبقى من عظام بالنس خريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لغة الخليج والقرار
ولى العراق ألف ألقى تشرب الرحيق
من زهرة يرثها القرات بالندى
وأسمع الصدى
يرد في الخليج
« مطر ..
مطر ..
مطر ...

الغابة يملأها الربح
حين يجوح بها ذئب
وأنا القنص ولا باب
لا باب
لا .. با ..

ونارة يستخدم التكرار لرسم صورة حسية بإيجازاتها
ودلالاتها الشعرية ، نلمح ذلك في تصوير أحمد عبد
المعطى حجازى لقسوة الحياة في المدينة :

يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياح ، والبناء والسياح

فتكرار كلمتي «البناء والسياح» يرسم أمام عيني
القارئ صورة لجدران متراصة وأسوار منيعة ، يتوالى
أحدها في إثر الآخر ، بما يعنيه ذلك من وقوف الحواجز
المادية حائلا بين إنسان المدينة والاتصال المباشر بالطبيعة
الفطرية النقية ، والانطلاق الحر في آفاقها الرحبة ، وبما
يعنيه أيضا من تروم وضيق يقود المدينة الصارمة ، وماديتها
الطاغية ، وجفافها من المواقف الإنسانية الدافئة .

وبمثل يستغل أدونيس (على أحمد سعيد) أسلوب
التكرار لرسم الصورة أيضا ، مستعينا في ذلك ببعض
الأصوات في الكلمة المكررة ، وذلك في قوله (٣١) :

أعرف أن حلمها يطول
أعرف أن شعرها يطول
أعرف أن سرها يطول

فكلمة «يطول» بتشكيلها الصوتي المشتمل على حرف
مد ، تقتضى طول النفس في نطقها ، وتكرارها ثلاث
مرات متوالية يترسم معنى الطول ، ويمثل في الذهن .

وإذا كان استخدام أسلوب التكرار لرسم صورة معينة
إيجازاتها ودلالاتها قد اعتمد في النماذج التي تقدمت على
وحدة التكرار نفسها فإن بعض الشعراء استطاع أن يرسم
الصورة ، ومنحها دلالتها بالاعتماد على موقع العبارة
المكررة في القصيدة ، كما ترى عند محمد إبراهيم أبو سنة
في قصيدته «الترومة هجومه في الدماء» فقد استلهاها بقوله :

[يخاطب مصر]

ومن هذا القبيل أيضا تكرار تناوذك الملائكة لكلمة
« الموت » في قصيدتها « الكوليرا » فقد كررت هذه الكلمة
ثلاث مرات متوالية في كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة
الأربع ، ومن ذلك مثلا ، قولها في المقطوعة الأولى :

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يكي صوت
هذا ما قد مره الموت
الموت . الموت الموت

فتكرار كلمة «الموت» على هذا النمط في المقطوعة
السابقة ، وفي سائر المقطوعات التالية ، يحاكي وقع
سنايك الخيل ، وهي تجر عربات تقل الموت من ضحاياها
وبناء الكوليرا الذي اجتاحت الريف المصري في أواخر
الأربعينيات (٣٢) فضلا عن دلالاته على تزايد أعداد
الضحايا ، وطفان آتباء الموت وفروجه على كل مظاهر
الحياة في ربوع البلاد .

ويقدم الشاعر يوسف الخال صورة حية لتلاشي صدى
الصوت في غابة خفية ، باستخدام أسلوب التكرار
أيضا ، إذ يكرر عبارة «لاياب» كاملة مرتين ، يعقبها
ذكرها منقوصة في المرة الثالثة والأخيرة ، وكأنما أراد الشاعر
بهذا أن تكون جلسته ترجعها لحضرة الصدى وتلاشي
بالتدرج (٣٣) .

الموقف بطاقتها الفنية المبدعة وأن ترجمه في قصيدتها سالفة الذكر ، وحسبنا أن نقتبس منها المقطع التالي ليوضح ما قلناه :

«إنها ماتت» صدى يهيمه الصوت مليا
وغتاف رددته الظلمات
وروته شجرات الشرو في صوت عميق
«إنها ماتت» وهذا ما تقول العاصفات
«إنها ماتت» صدى يصرخ في النجم السحيق
وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروقي

ونرى أسلوب التكرار مؤلفا هذه الوظيفة السيكلوجية لدى بدر شاكر السياب أيضا في قصيدته له بعنوان «نهاية» حيث بقي المقطع الثاني منها على عبارة تحمل معنى التضحية الكاملة والوفاء النادر ، ينفو أن فتاة أحبها ، ناجت بها في ساحة من ساعات انتشاتها بالحجب واستسلامها لحذره اللئيم ثم تغير بها العهد ، وقطعت علاقاتها به . وهذه العبارة هي : «سأهواك حتى تجف الأمع في حبي وتنبأر أضلعي الواهمة . . .» (٣٤) . إلا أن استخدام السياب للتكرار هنا يختلف عن استخدام نازك الملائكة له في قصيدتها المشار إليها من قبل ، فمفنه أكثر حداثة وأقرب إلى منهج كتاب القصة الحديثة الذين يعتمدون على تيار الوعي في بناء قصصهم ، وأبرز ما يميز هذا التكيف أن السياق اللغوي فيه لا يكتمل بل ينقطع ، وتعرضه فكرة من هنا ، وشاعرا من هناك بطريق التداعي الحر الذي يفلت من وقاية الوعي وتوجيهه ، وقد صنع السياب شيئا قريبا من ذلك (٣٥) ، وإن كان من الملاحظ أن الصور التي قطع بها السياق تكلف إحساسا واحدا هو الشعور بالإحباط والحياة ، والسخرية اللاذعة من نفسه . التكرار هنا ، إذن ، لا تتم فيه إعادة العبارة المعنية برمتها ، بل يعيد الشاعر بعضها فقط ، وقد يتكرر هذا البعض عدة مرات «سأهواك حتى ..» ، وقد يطول قليلا فيصبح «سأهواك حتى سأهوى» أو «سأهواك حتى .. س . . .» ، وقد يقصر فيصير «سأهواك» أو «سأها» فقط ، وهكذا تتلرجح الكلمات في وعي الشاعر بين الظهور والاختفاء ، تارجعا غير منتظم ، وليس له نسق ثابت من

تامين بين الرملح
وتحت السيوف
وقلبك مغط في التزييف

وفي سياق تصويره بعد ذلك لموقف دهلة الاستسلام بلواع ، والرضا بالقدر المقسوم ، حتى يمين موعده قلوب النصر ، يكرر الشاعر نفس الأبيات ، وكأنه يشير من طرف خفي ، بتكرارها في ذلك المكان بعينه ، إلى أن والاستكانة للمواقع الأليم ، انتظارا لميوط النصر من السماء ، دون هيئة الجؤ المناسب ، والأخذ بالأسباب الصحيحة لتحطيمه ، لن يغير من الأمر شيئا ، وسوف نظل عند نقطة البداية لاتجاؤنا ، وهو بقاء مصر بين غلاب العدو الشرس ، يستنزف دماءها ، ويمجد حركة الحياة فيها (٣٦) .

ومن الوظائف الفنية الطريفة التي استخدم لها التكرار في الشعر الحر اتخاذ أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة ، أو مجرى الشعور من إنسان مازوم ، ففي أغلب الأحيان يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والم عاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي ، أو طرقت ذهنه في التو واللحظة ، وكأنها تعبط بعد ذلك إلى اللا شعور ، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين ، ويتردد صداها مسموعا في الأعماق بمناسبة ويغير مناسبة ، مهيا بدا من انصراف الإنسان إلى عمله اليومي ، وانشغال حواسه الظاهرة بأمر الحياة وشئون العيش فيها .

ومن النماذج الشعرية الدالة في هذا المقام (٣٧) قصيدة نازك الملائكة «الحيط المشدود في شجرة السرو» فهي تصور لحظة مأساة في قصة حب ، إذ تلقى الحبيب الذي ذهب إلى بيت حبيبه مشتاقا إلى رؤيتها ، يعيش بخياله حلم اللقاء السعيد المرتقب بينه وبينها - نبأ وافتاء فجأة وبلا سابق إنذار ، وبهجة حاسمة لا تقبل التأويل : «إنها ماتت» . عبارة قصيرة صكت سمعه ، وهوت به في دوامة من الحزن والاضطراب والتشتت ، وتداعى إليها سيل من الخواطر السوداء ، والصور الخيالية المقيضة ، ويجري تيار الشعور حاملا هذه وتلك ، واستطاعت الشاعرة أن تمثل

أشبه ذلك بالسمفونية التي يبدؤها الموسيقار بلحن معين ، ثم تنتزع الألحان وتتناغم بعد ذلك ، ليأتي لحن الحتم عودا على يده . نرى ذلك في قصيدة أحمد حديد المعطى حجازي « قصة الأميرة والفق الذي يكلم المساء » وهي قصيدة رمزية تصور التناقض الكامن في موقف نفر من الناس يتزينون بشعارات براققة ، ويتغنون بها ، ويغنون بها ، ويغنون بها ، ولكن سلوكهم العمل ينطوي على إنكار تام لها ، ورفض لتطبيقها . فالأميرة هنا رمز لثانية مرفوضة ، فهي ترفض حزننا وألما لموز المحرومين وشقاء البائسين :

« قلبي حل طفل بجانب الجدار
لا يملك الرغبة ! »

لكن ذلك يظل في منطقة الرثاء بالكلام ، أما الواقع فشيء مغاير تماما ، فما أن أقبل عليها فتي فقير ساذج أفرأه حلاوة منطقتها ، وأبديت رغبته في الزواج منها حتى رفضته ، وأعلنت أنها تطلب أمرا من طبقتها ، فالحس الطبقي يتغلغل في كيانه ، ويملا يقينها مهما تظاهرت بغير ذلك . وما جاء في مقدمة القصيدة :

أعرفها وأعرفه
تلك التي مضت ، ولم تقل له الوداع ، لم تشأ
وذلك الذي حل إياه انكأ
يجاهد الحنين يرفقه
كان الحنين يحرقه

وقد أهدأ الشاعر هذه السطور نفسها في خاتمة القصيدة ، وهو تكرر لا يخلو من دلالة غير الدلالة العامة التي أشرنا إليها من قبل ، وهي الربط بين أجزاء القصيدة ؛ فهي في هذا الموقع تعد تعليقا على الموقف الذي سبقها والمتضمن رفض الأميرة مطلب الفتى :

يا سيدي أنا بحاجة إلى أمير
إلى أمير ! ،
واتسد في السكون باب !!

وهو تعليق يمشي بانضاح موقف هؤلاء التفتين بشعارات لا يؤمنون بها . وقد يقوم الشاعر ، في هذا

البداية إلى النهاية ، وكان هذا الوعي ما إن يثوب إلى الماضي ، مصغيا إلى صوت الحبيبة ، وهو يردد العهد الذي قطعه له على نفسها من قبل حتى يسارع الواقع البيض ليزاحه ويقطع عليه الطريق ، ويلقى إليه بخاطر مختلف ، أو صورة مغايرة ، فيقطع الصوت عند النقطة التي كان قد بلغها من العبارة سواء في نهاية الجملة أم في منتصفها ، وتبدأ الدورة من جديد ، فيتم الاستدعاء ، وتحدث المقاطعة .

« سأهواك حتى .. نداء بعيد
تلاشت ، على قهقهات الزمان
بقاياها . في ظلمة .. في مكان ،
وظل الصدى في خيالي بعيد :
« سأهواك حتى سأهوي ، نواح
كما أهولت في الظلام الرياح ،
« سأهواك حتى .. س .. يا للصدى
أصيحى إلى الساعة التالية :
« سأهواك حتى .. بقايا رنين
تُحْدِن دقايق العاتية ،
تُحْدِن حتى الغدا ،
« سأهواك ما أكذب العاشقين !
« سأهوا .. - نعم .. تصديق .

ويعد تكرار مقدمات القصائد في خواتيمها سمة بارزة في الشعر الحر ، ومن أكثر ألوان التكرار شيوعا فيه ، ولعل أدنى وظائف هذا النمط أنه يعمل على ترابط القصيدة الجديدة وتماسك بنائها من الناحية الشكلية ، على الأقل ؛ فهو تمويه لا - إلى حد ما - عن وحدة الوزن والقافية التي تمثل عنصر ربط مادي بين أبيات القصيدة التقليدية . ولسنا بحاجة إلى تأكيد القول بضرورة وقوع هذا التكرار في موقعه ، ولا يكون بمثابة قشة واهية يتعلق بها الشاعر ، حين تخور قواه ، وينهر منه النفس ، فتلك قاعدة أساسية لكل ألوان التكرار .

ونستطيع أن نرصد نموذجين أساسيين لهذا النوع ، أحدهما تكرار سطر شعري أو عدة أسطر من مقدمة القصيدة في خاتمتها بنفس الترتيب ودون أدنى تغيير ، وما

اللون ، بإحداثيات تغير طفيف في كلمات الختام ، وهو تغيير له دلالة الفنية . بالطبع أو نابع من التجربة نفسها ، وليس مجرد تلاعب بالكلمات ، فمثلا يقول السياب في مقدمة قصيدته «في القرية الظلماء» :

الكوكب الوسمان يطفىء ناره خلف التلال ،
والجنود الهدار يسيره الظلام
إلا وميضاً لا يزال

يطفىء ويرسب .. مثل عيون لا تنام ،

ألقي به النجم البعيد

يا قلب .. مالك ، لست بهذا ساعه ؟ ماذا تريد ؟

وقد عاد الشاعر فذكر تلك الأبيات نفسها في خاتمة القصيدة ، لكنه أجرى تغييراً بسيطاً في بعض كلماته ، ونحو من الاستفهام والسؤال إلى التفسير ، إذ يقول :

يا قلب ؛ مالك في اكتئاب لست تعرف ما تريد

وهذا التحول في الأسلوب بين البداية والـ : دلالة التي لا تخفى ؛ فالاستفهام يتناسب مع نقية البداية لأي موقف ، وإثارته حيث تدفع إلى التفكير والجد ، وتلمس الجواب ، وقد يتم العثور على جواب أو لا يتم ، ومن ثم يكون أسلوب التقرير - إيجاباً أو سلباً - متسقاً مع النهاية ، إذ هو بمنزلة الجواب عن ذلك الاستفهام . فالسياب ، إذن ، بعد أن جاب أقطار نفسه ، وفشش في حناياها ، واستبطن دخالها لاستكشاف بواطن قلقه ، وعوامل اضطرابه وهم ، ارتد في النهاية خائباً حزيناً مقراً بإخفاقه وهجرته عن الوصول إلى شيء .

ونلمح مثل هذا النهج لدى محمد إبراهيم أبوسته ، وإن يكن بغير الاستفهام ؛ ذلك أنه كرر عدداً من سطور مقدمة قصيدته «الغنى وقبح الأمير» في خاتمتها ، والتغيير هنا بإضافة سطر شعري قصير ، لكنها إضافة تحمل دلالة ، ويزيد بها التلاحم بين البداية والنهاية ، وهذه هي الأبيات التي تكررت في الموضعين :

لا تجبروا الشجر

بأنها مذبوحة تنام في النهر

ثديان أبيضان في المياه

فواحد يفر بالبلين
وواحد ينوح في دمه
لا تجبروا الشجر

أما السطر الذي أضافه الشاعر بعد ذلك في الختام فهو قوله :

فسوف يلبل الشجر

ويهدد الإضافة أمان اللامع من سر النهر عن أخبار الشجر بمأساة الفتاة التي ذبحت ، وألقيت جثتها في النهر ، وهو نهي تصدر القصيدة ، وتكرر بعد ذلك مرتين .

النموذج الثاني لتكرار المقدمة في الخاتمة نموذج يمكن أن نسميه «التكرار المخطط» ، فالشاعر لا يعيد أبيات المقدمة بنصها وترتيبها ، كما رأينا في النموذج السابق ، وإنما يلعب بها لعباً فنياً - إن جاز التعبير - فيقدم ، ويؤخر ، ويتجاوز عن بعضها ، ويضيء على بعضها كاملاً ، على حين يجتزئ بعضها الآخر . وهكذا ، وقد يكون بعض هذه الأبيات قد سبق تكراره في ثنايا القصيدة . ونقرأ نموذجاً واضحاً لذلك في قصيدة «أبي» لصلاح عبد الصبور ، فقد بدأها بقوله :

... وأني نعى أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوع الجبين

حواله اللؤلؤان تموى والرياح

ورفاق قبليه عاشقين

ويأقدهم نحر الأحذية

وتنلق الأرض في وقع مغفر

طرقوا الباب علينا

وأني نعى أبي

كان فجراً موهلاً في وحشة

مطر يحيى ، ويرد ، وضباب

ورعود قاصفة

قطعة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتماوى

ثم أعاد الشاعر تنظيم بعض هذه السطور ، وأجرى

شيئا من التغيير بالزيادة والتقصان في بعض كلماتها لتجىء الحائفة على النحو التالي :

حين هاب لبيب المدفلة
كل شيء يحكي النيا
قطة تصرخ من هول المظر

وكلاب تتماوى
ورعود
كان فجرا موهلا في وحشته
وأنى نمسى أبى
نام في الميدان مشجرج الجين

والتكوار بهذا الشكل يسهم بقوة في تفجير إحساس ثقيل بالحزن والكآبة ، ذلك الإحساس الذى يجيم على جو التجربة الشعرية ، ويسرى في كل أجزائها من البداية إلى النهاية .

وهكذا يتخذ التكرار على أيدي شعراء الشعر الحر أنماطا متعلدة ، وتزداد دلالاته تنوعا وثراء ، كما تشهد بذلك الأمثلة السابقة . على أن هذه الأمثلة لا تعبر عن كل

أنماط التكرار التى استحدثتها قرائع الشعراء المعاصرين ، فهى لا تعدو كونها نماذج فصب لإبداعهم في هذا الأسلوب ، ومن المحتمل أن تكون هناك أنماط أخرى لم نخط بها هذه الدراسة ، كما أن الباب سيظل مفتوحا لاستحداث المزيد .

ورغى عن البيان أن نشير إلى ضيق الثوب الذى فصله البلاغيون قديما ، وعجزه عن احتواء هذا الأسلوب بأشكاله الجديدة ؛ لأنه إذا كان قد عجز عن استيعابه في صورته البسيطة لدى الشعراء القدامى - باستثناء ما قاله ابن رشيق - فإنه اليوم أشد عجزا عن التعبير عما أنجزه الشعراء فيه ، وقد يدهشنا ذلك إلى القول بأن ترديد الدارسين المحدثين اليوم لأفكار البلاغيين المتأخرين حول هذا الأسلوب ، ووقوفهم عندها فقط ، أمر يثير الدهشة بل السخرية ؛ نظرا لتباعد المسافة بين موقف البلاغيين ، بقصوره وجموده ، وإبداع الشعراء المحدثين ، بحركته الدائبة ، وتطوره المستمر ، والشأن في التنظير الواعى أن يلاصق الواقع ، وينطلق منه .

د . شفيح السيد

(١) انظر تأويل مشكل القرآن ، شرح السيد أحمد صقر ، الطبعة الثانية ١٣٧٣هـ - ١٩٧٣م ص ٢٣٥ - ٢٣٧ . وقد ذكر ابن قتيبيها أثر للتكرار في هذه السورة . وهو أن القرآن لم يكن ينزل دفعة واحدة ، وإنما كان ينزل مفرقا على حسب الوقائع ، فكان المشركين لما طلبوا من الرسول أولا أن يبدأ أنفسهم ليمدوا إليه ، أنزل الله عز وجل قوله ولا أعبد ما تعبدون ولا أنتم عابدون ما أعبد ، ثم غيروا مدته من الزمان وجاموه فقالوا له : «أعبد بعض ألفتنا يوما أو شهرا أو حولا ، ونعبد إلهك يوما أو شهرا أو حولا ، فأنزل الله تعالى : «ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد» أي إن كنتم لا تعبدون إلهي إلا بهذا الشرط فإنكم لا تعبدونه أبدا .

انظر ص ٢٣٨ ، وانظر كذلك أمالي المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الثانية ، القسم الأول ص ١٢٠ - ١٢٢

- (٢) انظر تأويل مشكل القرآن ، ص ٢٣٩ .
- (٣) انظر الصناعتين ، تحقيق على محمد الجعاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ص ١٩٩ وما بعدها .
- (٤) انظر المعجزة ، تحقيق محمد علي الدين عبد الحميد ، ج ٢ ص ٧٢ - ٧٨ .
- (٥) انظر بنية الإيصال لتلخيص المختار ، ج ٢ ، الطبعة الثامنة ، ١٣٦ ، ١٣٧ .
- (٦) انظر أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، الطبعة الثالثة ، ص ١٩٨ - ١٩٩ ، ويلاحظ أنه أورد الشطرين اللذين ذكرهما أبو حلال المهلهل والحارث بن عباد .
- (٧) انظر السيد أحمد الخافض ، جواهر البلاغة ، الطبعة الثانية عشرة ، ٢٢٩ - ٢٣٠ ، والدكتور مرويش الجبني ، علم المنطق ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ ، وإن كان أولها قد أضاف ثلاثة أغراض ، يبدو أحدها متكلفا ، وتدرج الأغراض - عند التأمل - في الأغراض المشار إليها .

البلاغة، وهو الذي بلغ البحث البلاغي على يد هذه نخبة واكتمال.

(١٩) البيضاء: كل شجر له شوك.

(٢٠) انظر أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القسم الأول ص ١٢٤ وما بعدها.

(٢١) هذا النص منقول من وقفاها الشعر المعاصر للدكتورة نازك الملائكة، الطبعة السادسة، ص ٢٦٦.

(٢٢) انظر المجلد الثاني من ديوان نازك الملائكة، ص ٢٦.

(٢٣) انظر أيضا الدكتور عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٩١.

(٢٤) استبدل الشاعر بكلمة وحيدة في القطوعة الخامسة فقط كلمة «فارسي».

(٢٥) انظر نازك الملائكة، السابق ص ٢٨٤.

(٢٦) نازك الملائكة، السابق ص ٢٨٥.

(٢٧) هذا في الطبعة الأولى للديوان، أما في طبعة دار العودة التي صدرت سنة ١٩٧٢ فقد حدث تغيير في العبارة، ووضع بدلا منها «أفوص» في مكانه.

(٢٨) الدكتور علي عشري زايد، «من أصول الحركة الشعرية الجديدة: النص في بلاغة»، مجلة «فصول»، المجلد الثاني ج ١، أكتوبر ١٩٨١.

(٢٩) انظر نازك الملائكة، السابق ص ٣٤٥ هامش ١.

(٣٠) انظر S. Moreh, Modern Arabic Poetry 1800 — 1970 P. 236.

(٣١) OP., P. 223.

(٣٢) ودخلة في المحدث الجعيرية دراسة لمؤلف من ديوان الشاعر إبراهيم أبو سه «تأملات في المحدث الجعيرية نشرت بمجلة وإيداع» ج ٨، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨٣.

(٣٣) أطلقت الدكتورة نازك الملائكة على هذا اللون من التكرار اسم «التكرار اللاقصودي» وهو أحد أنواع ثلاثة للتكرار في رأيها، والآخران هما: «التكرار البياني»، و«التكرار التقسي» [انظر قصبا الشعر المعاصر ص ٢٨٠ - ٢٨٧].

وسع تقديمنا الشديد لرأي الدكتورة نازك الملائكة في وضع التقسيم، فإنه يبدو لنا أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس واحد، من الشكل أو الوظيفة والدلالة، بل خلط بينهما، فالنوعان الأول والثالث تتبع التسمية فيها من دلالة التكرار ووظيفته، على حين أن تسمية النوع الثاني تركز على الجانب الشكل لأسلوب التكرار، لذا أثرت عدم اللجوء إلى عملية التقسيم من البداية، اكتفاء بتوصيف كل نمط عرضنا له من هذا الأسلوب وبيان دلالاته الفنية في السياق.

(٣٤) سجل الشاعر هذه الكلمة تحت عنوان القصيدة المذكورة، واضعا لها بين علامتي تنصيص، وقيلها بكلمة «هي».

(٣٥) قارن ذلك بما قلته للدكتورة نازك الملائكة، السابق ص ٢٨٧ - ٢٨٩.

(٨) الأبيات: ٨ - ٩، ٦٧ - ٦٨، ١٠٣ - ١٠٤، ١٢١ - ١٢٢، ١٣٩ - ١٤٠، ١٥٨ - ١٥٩، ١٧٤ - ١٧٥، ١٩٠ - ١٩١.

(٩) الأبيات: ١٠٧ - ١٠٨، ١٠٩ - ١١٠، ١٢٥ - ١٢٦، ١٣٧ - ١٤٣، ١٤٤ - ١٤٥، ١٦٢ - ١٦٣، ١٦٤، ١٧٨ - ١٧٩، ١٨٠.

(١٠) الأبيات: ١٦ - ١٧، ٢١ - ٢٢، ٣٩ - ٤٠.

(١١) آية ١٣٦ في البقرة، وآية ٨٤ في آل عمران.

(١٢) الأبيات: ٢١، ٨٢.

(١٣) حاول تاج القراء محمود بن حمزة بن نصر الكرماني - الذي يرجع أنه عاش في أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل السادس - معالجة هذا الموضوع، في كتاب أسماه «البرهان

في توجيه مشابه القرآن لما فيه من الحجة والبيان»، وقد حققه الأستاذ عبد القادر أحمد مطا، ونشره في عام ١٩٧٧ (دار

الاعتصام) بعنوان آخر، رأى أنه أدل على موضوعه، وهو «أسرار التكرار في القرآن» وما قاله الكرماني من مقدمة أنه يذكر فيه الأبيات التشابهات التي تكررت في القرآن وألفاظها

متضعة، ولكن وقع في بعضها زيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير، أو إبدال حرف مكان حرف، أو غير ذلك مما يوجب

اختلافا بين الآيتين أو الأبيات التي تكررت من غير زيادة ولا نقصان، وبين السبب في تكرارها، والهادي إلى استخدام

ذلك فيها دون الآية الأخرى، وهل كان ما في هذه السورة يصلح مكان ما في السورة التي تشاكلها... غير أن ما قدمه

الكرماني فضلا في ذلك الكتاب لا يبدو أن يكون لمحات سريعة، فضلا عن أنه لا يعالج الموضوع في أغلب الأحيان

بالرؤية الفنية التي تشدها.

(١٤) انظر عبد المتعال الصمدي، بقية الإيضاح، ج ١، ط ٦، ص ٧٨ هامش ١.

(١٥) انظر عبد المتعال الصمدي، السابق ص ٧٨، ٣٩، ومن الأغراض التي أشار البلاغيون إليها، التسجيل على السمع

حتى لا يتأخر له الإنكار، كقول الفرزدق في علي بن الحسين رضي الله عنهما:

هذا ابن خير عبادة كلهم
هذا النبي النبي الطاهر العلم

ولا نعرف كيفية تحقيق الغرض المذكور في هذا البيت، فللشاعر أن يقول ما يشاء، دون أن يكون أحد ملزما بما

يقول!!

(١٦) انظر الدكتور محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، الطبعة الثانية، ص ١٣٦ وما بعدها، وص ٢٣٠ وما بعدها.

(١٧) هي كويبا اسم وليته مرتين، وقاعل القمل «دناء» وأسا ل «لكن».

(١٨) أمل ما يميز رأينا هذا علم تعرض الإمام عبد القادر المجراني له في أي من كتبه «دلائل الإعجاز» و «أسرار

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع بحث أرف من الكتب الجديدة

مليج

○ موسوعة ميناء

حسان عوض وآخرون

٩,٨٠٠

○ احكام الحدود في الشريعة الاسلامية

عمود فؤاد جاد الله

١,٢٠٠

○ المتصر الإنسان في التطور الافريقى

تعريب جمال محمد احمد

٣,٢٥٠

○ مسخ الكائنات

د. ثروت عكاشة

٨,٠٠٠

○ مسرحيات شوقي (مجلد)

١٠,٠٠٠

○ رؤية تحديث الفكر المصرى «مصر النهضة»

د. احمد زكريا الشلق

١,٠٠٠

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

١٩٩٠

«القرين - لا أحد»

شقاقيات الذات .. ومفارقات العالم

حسين حمودة

وخطيبته التي ترأسه من مصر ، كما يحاول أن يتحقق ككاتب قصة بادي . أما اللحظة الصباحية في القصة الأولى (القرين) فتبدأ وتنتهي إزاء الراوي وقد تزوج ، وثمة إشارات توميء إلى أنه قد تحقق ككاتب ، فضلاً عن إشارات أخرى إلى قرى (الطائف) في زمن ماض بعيد . ومن ناحية أخرى فإن (لا أحد) لا تكاد تخرج عن رصد الصدوع القائمة بين راويها وبين العالم الخارجي ، بينما تتناول (القرين) انشغالات الراوي الداخلية بعدما حاول ، بطريقة ما ، رآب وترميم صدوعه مع هذا العالم الخارجي ..

٢

« لا أحد » ، كما هو واضح من عنوانها ، هي محاولة اصطناع عالم خاص منفصل عن « الآخرين » ، محاولة العودة إلى الحلق الأول ، إلى « آدم » الأول الذي لم يعثر على حواء بعد .

و « لا أحد » ، كما يفصح متن القصة ، هي رحلة انسلاخ راويها ، المحدث والمعين ، عن العالم المحيط به . رحلة الانسلاخ هذه تبدأ من شرخ قائم بين الذات والعالم يحول دون انتماجها وذوياتها فيه . راوي القصة الذي يحاول أن يلتصق بإنسانيته ، من خلال الفن وخلاله ، في واقع لا يقر إلا بقوانين البيع والشراء ، كان قد ارتضى

١

لا أظن العين المتفحصة ، بل ولا حتى العابرة ، يمكن أن تعيش عن ذلك الحيط الممتد بين قصتي سليمان فياض « القرين » و « لا أحد » . فكلاهما يحاول أن تلتقط ، وتجمد ، ذلك التوتر القائم في العلاقة الخاصة بين الذات والعالم ، وبين الذات ونفسها ، وكلاهما تنبع من رايو محدد بعينه ، وكلاهما - أيضاً - تبدأ من لحظة صباحية خاصة في حياة هذا الراوي ، ثم تتسلسل وتتصاقب ، تصاقباً عكسياً ، فتسترجم تفاصيل ماضي الراوي هذا ، وتحاول أن تستكشف ، وتكشف ، أبعاد اللحظة المتوترة القائمة بينه وبين العالم أوبيته وبين نفسه : كيف تشكلت هذه اللحظة المشحونة ، كيف تراكمت - خفية - وكيف انفجرت - فجأة - في هذا الصباح الحاسم التميز ، الشبيه بدرجة غليان السوائل .

○

ولعل الترتيب المنطقي ، ولماذا لا أقول : والفني ، للقصتين يضع الثانية مكان الأولى ، فاللحظة الصباحية البائدة في الثانية (لا أحد) تبدأ وتنتهي بإزاء راويها ، المدرس المصري الذي يعمل بإحدى قرى السعودية ، ويحاول أن يحصل على ما يمكنه من تكوين بيت يعيش فيه

« القرين - لا أحد » . قصتان ، سليمان فياض . الحقبة المصرية العامة للكاتب . القاهرة - ١٩٨٢ .

من علاقات المكان والزمان ، مثقلاً بكل تناقضات وشروخ المكان والزمان ، وواقعاً في دوامة التيارات المتصادمة جميعاً ، وفي بؤرة إعصارها . وفي عملية الكشف عن لا جدوى حلمه بالتحرك تبدي كل وجوه التناقض داخل هذا الحلم ، كما تبدي كل ضروب المفارقة بينه وبين الواقع الخارجي - كذلك تبدي ، أيضاً ، وجوه وضروب المفارقة والتناقض التي تنقل هذا الواقع الخارجي .

هذا الواقع الخارجي ، الموضوعي ، رهين زمان ومكان بعينها ، الصحراوي النائي ، المحمل بإثر متراكب من علاقات آتية من عصور صحيحة القلم - يكاد يكون هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم ، الضاغطة والأزلية والخائفة . في هذا العالم ، في سرقه ، تتجاور البضائع التي تكاد كل واحدة منها تنتم عن فترة تاريخية مختلفة عن الفترة التي تنتم الأخرى عنها . فمع البضائع الحديثة ، حيث كل شيء (يأتي في علب) ، هناك (السجاجيد والمفارش والغنم والجمال ، وتلك الصفقات السرية والحفية . عن الجوارى والعبيد) .

ومن جفاف هذا العالم ، وحرقه وتراجه ، تثار ذكريات عن غير يتصدق في بسلام أصبحت ، الآن ، بعيدة . وذكريات عن أحلام كانت تغزوها وتفتح آفاقها الكتب . إن هذا الحلم يغوص تجربة المغارات التي لا تسلمه إلا إلى الأسى (لاحظت القرية لأول مرة : بيوتها . حرقها ، كبيوت الزبارة في مقابر المدن والقرى في بلاد) . وأحياناً لا يستطيع أن يمنع نفسه من السقوط ، كذرة تائهة وضائعة ، في قلب الكون الكبير (أودية الجبال وذراها التي ترى جيداً ، شاهد على الأزل .. الأرض تدور تائهة في الفضاء . والقمر يدور . والشمس . والكواكب والنجوم . ما جدوى أن يوجد الإنسان ، أن يصنع أي شيء ، أن يحيا ، أن يفرح ، أن يحزن ، أن يفكر .. ها هو العدم .. وأنت ، ولا أحد) . وهذا العدم ، القادم من ، ومنذ « سفر الجامعة » التوراتي القديم ، يجعله في أحيان ثالثة يكاد يفتجر بالسؤال الذي ينسف كل ما اكتسبه من بدييات . في لحظة واحدة يرى نفسه (يحدث نفسه : هل تصدق حقاً أن الأرض كروية ، والصواريخ تحترق الفضاء إلى القمر ؟) .

الامتنال الظاهري لما تفرضه مواضع هذا الواقع ، وإن ظل داخله (ييكى بكل الجوارح) - ولكن توتره ، بين الامتنال والبقاء ، بحيلة فنية ما ، يفادح مستوى الداخل الباكي بكل الجوارح ويصبح الحقيقة الأولى ، الخارجية للمومسة . فمنذ اللحظة الصباحية تلك ، منذ درجة الغليان ، يكشف الراوي أنه أصبح وحيداً في قرية ليس فيها كائن حي واحد . لقد تحقق له ما كان يظن أنه خلاصه ، ولكن هل هذا - حقاً - يمكن أن يحقق له الخلاص ؟ .

تجيب القصة بالنفي . إن الراوي الذي أذهله سعادة ومفاجأة الاكتشاف ، وأوقته في وهم أنه قد صار حراً حرية كوكب جوال ، خارج كل مدار ووراء كل قوانين الجاذبية : (لا أحد . إذن أنا حر . حر . عار من الماضي والمستقبل . حر كما لم يعلم أحد بالحرية . لا أحد) فيخرج عارياً - من ملابسه ، كما خرج إلى الحياة للمرة الأولى - ويحبو طرقات القرية (لو ظهر أحد فجأة . لن أترجع . سأعزبه معي) ، لو ظهر اثنان سأهرب ، وأنكر . . سرعان ما يستند ذهنه الاكتشاف وهم التحرك (عدوت في القرية فرحاً ، أرقص ، وأزغى . حتى سمعت) .

بل إنه أيضاً ، في غمرة ذهوله ووهمه هذين ، يُفاجأ بأن كل أطراف الواقع الخارجي الذي اختفى في لحظة ، تعود وتفرض حصارها عليه من جديد . فمن البديهي أن (المكان يثير الذكري) . وهو ، في تحوالة بجنيات القرية يرى كل أحيائها ، الذين غادروها ، يخرجون إليه ويلحقونه في هذه الجنيات : في أرض المقبرة ، (هنا ، أو هناك في مكان ما ، وسط حفرة ، وجدوا زوجة طيب من بلاد ، ملقاة كميته .. فخذاهما يتزفان وداخلي المدرسة) هنا وقف مفتشاً ، بعد قدومي بأيام ، أخذني الدرس ، وأخذ يشرح ، مُعلِّماً لي أي قبل تلاميذي (وفي الشارع) هنا . في هذا المتعطف ، التقيت بالحضارة الثلاثة (الذين كانوا قد اعتدوا على طفل زميله . الخ .. الأشياء ، إذن ، تستدعي علماً حياً بأكمله ، يحاصره أو يبعد حصاره من جديد ، ويجبره على العودة إلى أسر قديم ، يبدو وكأنه لا فكاً منه ، على الإطلاق) .

وفي إعادة الحصار من جديد ، تراه هذا الحلم بالتحرك

ومع ذلك ، فهذا الواقع الموضوعي ، وهين رمان ومكان بعينها ، يضغطه الخائق هذا ، ليس إلا قشرة صلبة ، تخفى وراءها براكين أكبر ، لا تكف عن الفوران ، ولا تنسى - على الإطلاق - بما يمتلك تحتها وفي جوفها . إن المستوى المرئي من هذا الواقع ، القوانين والشرائع والمفردة والمدرسين والأمير والفاضل .. الخ ليس إلا عنواناً خادعاً للعالم آخر حافل بالعنف والقوضى والجرائم الجنسية ، والمؤامرات التي لا تتوقف . من يجالس الناس في هذا العالم (تقوُّح أبداً روائع المؤامرة والتدبير ، وتتكشف عزلة خائفة ، يصبح فيها « الآخر » مجرد شيء ، كالجلدار ، وإيريق القهوة ، والسجادة الشرقية ، والبوسائد المصطفة خلف الظهور . والحذر والشك يطلان من ثقوب الميون) . حقاً إن (أهل الشريرة يعلمون عن الآخرة أكثر مما يعلمون عن الدنيا) ، ولكن الناس ، هنا ، يعيشون دنياهم فحسب .

هذا الراوي الحالم لا يفقد صوابه بصدمة اكتشاف الهوة بين قشرة العالم وبين جوفه المفارق . لقد رأى ، منذ البداية ، أنه أصبح واقعاً في قلب هذه الحياة التي تعيش قَلْبِهَا بمظهر عصري ، وأن « روح » هذا المكان صحراوية لا تزال ، لقد رأى أيضاً أن (الميون كميون القطط الأليفة مليئة بالطمع والجشع ، متلصصة رغبة ، متربصة ، لكنها خائفة مذعورة) ، ولقد ارتضى منذ البداية أن يمارس قوانين المكان غير المرئية وغير المعلنة ، أن يصبح ، هو نفسه ، مثيلاً - كما يتم الجزىء عن صخرة - لمسارقة الكبرى بين الداخل المُنَاش والمُلافتة الحادثة : (في هذا البيت لم أعرف الصوم . صائناً كنت فقط في الشارع والمدرسة ، وبين الناس) . ولكن ، رغم هذه التسويات المبكرة بينه وبين العالم - هل نجا حقاً من سطوة هذا العالم ؟ هل نجح في تخفيف حدة الشقاق القائم فيها بينها ؟ .

كيف ينجو ، أو ينجح ، وهو الحالم أبداً بالخروج من هذا العالم وبالتالي من أسر . إنه ، هنا ، واقع بين برائن المكان ، في إيقاعه ، وتحت سطوته المحيطة . المكان ، هنا ، يصنع زماناً خاصاً ويلغى كل ما عداه من أزمنة ، إن المسافة تنتفى - تقريباً - بين أهل هذا المكان وبين أهل الكهف (سيجهنم الزمان ويبقون في

أماكنهم) ، بل تكاد سطوة المكان تنفى ، أيضاً ، المسافة بين الحياة نفسها وبين الموت نفسه (إنني بعد ، هنا ، حي كميوت ، متواجد في مكان بلا زمان) . إن هذه السطوة لم تحل فقط دون نجاحه في تخفيف حدة الشقاق بينه وبين العالم ، بل إنها - كذلك - تزيد من ضغطها ، تنسله إلى رؤية كل شيء كقبض الريح ، كباطل الأباطيل ، وتجعله يستعيد قولة سعد زغلول الشهيرة : (لا فائدة) .

ورغم أن القصة ، منذ مقطعها الأول وبعدة ، تتصاعد في اتجاه حلمه الأوّل البدائي ، توفقه إلى آدم الأول ، آدم الوحيد حيث لا أحد سواه ، فإنه - في غمرة التصاعد - سيرتد إلى توق آخر ، أوّل وبدائي أيضاً ، فيبحث بحث الفرد الأول عن جماعته الأولى . بل بحث الحيوان الضال عن القطيع المخبئ . إن هذا التبادل بين التوق إلى التخلص من الجماعة وبين التوق إلى الانسواء إليها هو التعبير عن توق أكبر ، لاندماج حقيقي في جماعة حقيقية . وعبر هذا التبادل ، وفي عملية متصلة من طرق الأبواب ، ستردد وتكرر على لسانه صيغة (قلت ألبا) ، وسوف يكتشف هذا السلاجء ، في طَرْقه المتتالي للأبواب ، أنه حتى هذا اللجوء محكوم عليه بقولة سعد زغلول الشهيرة . وفي ظلال اكتشافه المغم هذا سترى مشاعره وقد أعيدت صياغتها من جديد ، نتيجة التبادل بين توقين ، فيحاول - مثلاً - أن « يلجأ » إلى جواره الديمهوري الغائب ، الذي كان (يكرهه من كل قلبه) بعدما أصبح الآن (أقرب إليه من أي شخص آخر في هذه البلدة) ، وهكذا .

ولكن هل حقاً نزع الكاتب عنه كل أسلحته ، وتركه عارياً من كل شيء ، ووحيداً من كل أحد ؟ . إن عثوره على حواء ، أو عثورها عليه ، في نهاية القصة (التي ربما تذكر بمعضنا بنهايات أفلام السينما المصرية في فترة ما) ليس إلا عثوراً مؤقتاً ، قد يكون رهين يوم واحد أو يومين ، وسوف يعود الجميع ويتهون هذا العثور ، ويفرضون حصارهم من جديد .

إلا أن هذا الحالم ، العاري من كل شيء وكل أحد ، مازال يملك تخيلين يربطانه - وهو محاصر هنا - بعالم أكبر وأرحب ، يبلو على البعد علماً حقيقياً . إنه مازال طامعاً إلى المعرفة ، إلى نفى اغترابه بفعل ما ، فتي ، كذلك هاك

والإجمالية في المسرح الإغريقي) وكل عنوان يبدأ بكلمة (كيف) يعقبها فعل ماضٍ ، فيها عدا القسم التاسع والقسم الأخير فيعقب (كيف) في كل منها فعل حاضر . كما يتضمن كل عنوان كلمة (القرين) بصورتها المعرفة أو المتكررة ، فيها عدا القسم السادس عشر - وهو اقتطاع من إحدى رحلات السندباد في ألف ليلة وليلة ، الذي يتحول فيه (القرين) إلى (الشيطان) أحد مرادفاته .

هذا التقسيم ، القائم على تقطيع السرد المتدفق لضمير المتكلم ، يمثل نوعاً من المطابقة بين هيكل القصة وعالمها . فالسرد الدخلى المتصل بشيء ، من البداية ، وكما يشي مفتاح القصة المتأخوذ عن يوجين بونسكو ، إلى محاولة الكاتب للمغامرة باكتشاف ذلك الحلال الشاسع الذي في الداخل) . أما التقطيع والتقسيم والعناوين الإجمالية فيمنها مراقبة مدركة وداعية لهذا السرد . وبينما ينحصر السرد لمنطق الداخل المناسب والمتدفق الذي لا تحده حدود ، فإن التقطيع والتقسيم والعناوين أشبه بمحاولة إقامة حواجز وسدود للسيطرة على ، والتحكم في ، تلك الشلالات البدائية .

ومن السرد المتصل ، ومن عملية تنظيمه ، نرى الراوى في انقسامه بينه وبين نفسه . نراه ككائن اجتماعي خاضع لمواضعات وأعراف قائمة ، كما نراه في صورته الإنسانية الأولية ، كصائد نزق حادّ الأحاسيس وعفوى الأفعال . هذه المسافة بين الكائنين المتنازعين في كائن واحد تكاد تنوب أحياناً ، ولكن يظل التوتر والتأرجح بينهما هو القانون السائد في أغلب الأحيان .

وفي عملية التداخل بين الراوى وقرينه ، نرى كل محاولات التجاهل ، التي يحاولها الأول في مواجهة الآخر ، مقبضاً عليها بالفشل . مرة أخرى قوله سعد زغول . إن الراوى يكشف ، في يقظته بعد أن كان يجلم في نومه ، أن شخصاً آخر يجلم له ، شخصاً آخر يريد إلى بدائية قديمة ، ويجلم منه مجرد (حيوان ارتدّى بيجامة) . هذا الآخر يزيحه ويدافقه ويحاصره فلا يجد نكاحاً (أفقل عنه فإذا به ينتهي إلى وجوده ، أنشأ تماماً فصر على أن يذكرني) . وهذا الآخر لا يكف عن التمرد على كل محاولات الراوى للذوبان في حياته الاجتماعية المتحضرة ، وإن لم يجمل تحضرها من بعض الكذب (أليس له ، وبسيه ، أتعنه ،

حيته ، خطيته ، العبدية التي تنتظره والتي ينتظرها ، ويصرخ إليها ، من هنا : (من أجلك يا حبيبي جئت إلى هذه الديار . لولاك وحدي لما جئت إلى هنا . لأجل عينيك الجميلتين ولبك المحب احتمل عذاب الوحدة والغربة الموحشة)

وإذا كنا قد سلّمنا بأن (القرين) تحمل عالماً تالياً لعالم (لا أحد) ، فهل لنا - الآن - أن نسأل عن مصير هذين الخيطين اللذين يربطان هذا العالم بعالم آخر يبدو ، على البعد ، إنسانياً وناثياً لأشكال اغترابه في العالم الخارجى ، المحيط به ؟ .

نرى ، هل سوف يبقى هذان الخيطان بصيغتهما النافية للاغتراب ، أم أن الراوى - عن قرب - سيكتشف أنها أوهى مما كان يتصور ؟ .

٣

إن (القرين) تتناول عالم هذا الراوى وقد تزوج صاحبه (العينين الجميلتين والقلب المحب) . بعد أن لم يعد مرغياً على الحياة النائية المذبذبة ، وبعد أن أصبح التحقيق عن طريق الفن جزءاً من عاله . ولكن ، مع هذا ، فاللحظة الصباحية المفاجئة ، مازالت هي نفسها ، التي توقف الراوى ، فجأة ، في لثائه اليومي المتكرر ، تباغته وتصدمه ، وتفصح له عن مدى الانشطار القائم في حياته . وإذا كان انشطاره في (لا أحد) قائماً بينه وبين جفاف ووطأة عالم خارجي ، فإنه - هنا - ينتقل إلى مستوى داخلي ، بينه وبين نفسه .

على المستوى الشكل ، وأظن الكاتب معنيا به ، تقع (القرين) ، داخلياً ، في إطار صباح يوم واحد لا تتجاوز ، وتقع ، خارجياً ، عبر عشرات السنوات من حياة أروبا . وتتوزع في أربعة وعشرين قسماً ، لكل قسم عنوان فرعى يحمل أو يتضمن هيكل الأحداث التي يفصلها القسم ؛ ويمثل بدوره جزءاً من الأحداث (لعلها نفس الوظيفة في رواية أميل حبيبي «سيد أبى الحس» المتشائل) . وفي رواية شتاينيك «تورتيلافلات» - ولعلها ، بطريقة ما ، امتداد للعناوين الفرعية في طبعات التوراة القديمة ، وتطوير لوظيفة «الكورس» التعليقية

وأرتديها في ذات الثانية ، وأغبرها قناعاً بعد قناع حسب الظرف ، ثم أفاجأ بها تسقط كلية حين يتمرّد على ويفضّض) .

الأخر في تمرده يهدم كل بدييات الراوى ويُفشل كل محاولاته لإزالة الشقاق مع العالم الخارجي ، بل يشككه في وجوده ذاته ، وأحياناً يزاحمه في هذا الوجود ، سواء كان وجوداً حاضراً أو وجوداً مرتدداً إلى طفولة بعيدة (مَنْ الطفل فينا أنا أم هو ؟ .. بل من الآخر فينا بالنسبة للآخر ؟ ومن الغريب منا عن الآخر ؟ بل من يحيا بحياة الآخر ويموت بموته ؟ . أينما الأصل ، وأينما الصورة والصدى والظل ؟) .

في ظلمات الإهمال الناجم عن هذا التداخل ، ومنه ، نفقز إلى ذهن الراوى مقولة سقراط المنقوشة على معبد « دلفي » : (اعرف نفسك) ، فيقول : (فلنقتد أمره) . وفي عملية مضنية فاشمة على الامتثال لأمر ، أو نصيحة ، سقراط ، ومرتبطة بمحاولة من الراوى لوضع حد لانقسامه الذي يتم أمام عينيه ولا يستطيع إزائه شيئاً ، يستعيد كل ما يعرفه من أساطير القرية التي أنشأته طفلاً ، يسترجع صوت وحكايا جدته ، يستذكر أول مرة سمع فيها عن (القرنين) ، فيجد نفسه طفلاً يسأل (مَنْ قسري ؟) ويتلقى الإجابة (أحتك التي تحت الأرض) ، ويستذكر أيضاً ما قيل له عن أن لكل إنسان شيطاناً (يوسوس له بالشر) وملاكاً (يدعوه للخير) ، وأيضاً يستذكر الملكين الرقيقين على الإنسان ، اللذين يربضان بين أسنانه ، وأيضاً ما قرأه عن الروح (كما) الذي نوّده إليه قدماء المصريين (بالصورة والرموز ، والنقوش والتمائيل .. في انتظار عودته) من جديد ، وسيحاول أن يوجد من كل هذه الذكريات والمعارف سلاحاً يواجه به قرينه ، أو يوقف به تماديه ، ويستعيد به توافقاً مع نفسه ، ومع العالم . ولكنه ، عندما يواجه هذا القرنين قائلاً باختصار : (أنت لم تخرج من الغابة) سيرد عليه قرينه ، باختصار مماثل : (وأنت تلبس قناعاً) .

لقد انتقلت ، إذن ، ساحة المارقة : من مستوى خارجي بين الراوى والعالم (في : « لا أحد ») إلى مستوى داخل هنا ، وأصبح الشقاق عتدماً في « خلاه » الداخلي بعد أن كان دائراً في « خواه » الخارج . إن الراوى

ونفسه ، الراوى وقرينه ، قد أصبحا اثنين متباعدين ، يريان وجهين متباعدين ومتناقضين في الشيء الواحد . للسبب الواحد يتجهجج الراوى ويتسم قرينه ، والفعل الواحد يرى فيه القرنين نوعاً من الرحمة ، بينما يرى فيه الراوى (جريرة) في (مدينة لا مكان فيها للرحمة) . إن الراوى ، الوقور ، حين يستنكر - مرة - أمام قرينه الضاحك : (ما الذي يضحك الآن) ، يرد عليه القرنين ، مستهزئاً ببلوره : (حقاً ، وما الذي تراه حولك ولا يضحك أيها العاقل ؟) .

ورغم أن مزاحمة القرنين لا تخلو من جلب بعض لحظات التوهج للراوى في بعض الأحيان ، فيستيقظ - مثلاً - مرةً وقد سمع موسيقى سيمفونية ، ومرة وقد أحب (بحنان جارف) فتاة (اسمها بولا) - إلا أن هذه المزاحمة تجعل المارقة تنتقل فتفسد على الراوى كل محاولاته للاندماج في حياة خارجية ، إنه أصبح يرى في بيته ، المزدان بالقطع (الحشوية المذهبة وسنائل الفتحات المفضفة) مجرد (مقبرة) ، (مزينة بالورود الصناعية) ، بل إن القرنين أكثر من هذا ، في خروجه إلى الراوى من كل شيء وعبر كل شيء ، يجعله يقرّب من حافة مصير مؤلم ، طالما كان ينشأه : (إن قرينى سيصيرى بالجئون ، إن لم أكن قد جنت فعلاً) .

إن المتكلم ، في توزعه بين نصفيه الكامنين بعدما انفصلا ، يكاد يفصل حتى عن زوجته ، التي ربما كانت هي - نفسها - محبته ذات العينين الجميلتين والقلب المحب (النائية عنه في (لا أحد) ، والتي كانت دعماً يحميه في العالم الخافت . إنه - هنا - يراها جالسة ، بجانبه . ولكنها تنتمي إلى عالم آخر منفصل عنه ، إنها هادئة ، ترتشف الشاي على مهل) ، (يقينا إنها لا تعرف ذلك الانشطار داخلها) . وهو لا يستطيع أن يجعلها ترى هذا الانقسام الحاد الذي يقسمه ، بل إنه يؤمن بأن لزاماً عليه أن يحجب عنها أى مظهر خارجي لهذا الانقسام .

ليس أمامه ، إذن ، إلا أن يستسلم لمزاحمة القرنين ، يقرّ بوجوده معه ، بل ويسلمه الزمام (سيعيش هو ، وأتوارى أنا) ، (سيقرب هو لحظة موت أو انتحاري أو يقاتي حياً معذباً) .

الراوى قد رأى ، بوضوح ، فى يومه التالى مجرد (يوم آخر) عليه أن يحمله (كالتصليب أو الحجر) ثم يدعه (يسقط وراء الأفق) .

ولكن ، قد يسأل سائل ، أى أفق هذا ؟ إنه أفق الداخل إليهم ، بعدما كان أفق الخارج المعلوم ، الجاف والضابط .

حين حوده

إن كل ما حمله هذا الصباح الحاسم ليس إلا ، فيما يبدو ، فائضةً لعالم لا يمكن احتمالها ، لمقارقات لا يمكن دفعها . وخاتمة هذا الصباح الحاسم لم تحل - فى اكتمال دائرة القصة وانتهاء استدارتها - إلا إحساس الراوى (بالفتنة التى تحولت إلى وحدة موحشة ، ورعب حقيقى) . ومع هذه الدائرة ، إذ تكتمل وتستدير ، يكون

فى أعيننا القادمة تقرأ هذه الدراسات

- الدراما العربية المعاصرة
- غرب استراليا
- الحضور الرمضى
- فى مجموعة وقيل القطارة
- محاولة اقتراب أولى من
- قصيدة جديدة لعبد الوهاب البياتى
- الشخصية المصرية فى مسرحية
- دبا طالع الشجرة لتوثيق الحكيم
- الأبله
- لغة القصة القصيرة
- عند عبد الحليم عبد الله
- جمال السجين
- تشكيلات نحتية على أوتار القلب الحزين
- (فن تشكيل)
- حسن عطية .
- د. جمال الدين سيد محمد
- صلاح عبد الحافظ
- بدرو مارتنيت
- د. فردوس البنسلاوى
- ترجمة : حسين بيومي
- محمود سليمان ياقوت
- كمال الجولوى



القصة والمسرحية

- | | |
|---------------------------------|----------------|
| ○ حكاية رجل شارب | محمد زفزاف |
| ○ العشاء الأخير | سميد الكفراوي |
| ○ الشمولة | أحمد الشيخ |
| ○ مواقف مجهولة من | |
| ○ سيرة صالح أبو عيسى | طه وادي |
| ○ حيوانات وطيور (قصص قصيرة جدا) | محمد المخزنجي |
| ○ العزلة | حسني محمد بدوي |
| ○ انتحار بيجو | فخري ليب |
| ○ مذكرات غير مكتوبة | منار فتح الباب |
| ○ التجريف (مسرحية) | رجب سعد السيد |

قطار الجنوب

فانوق شوشة

في عيون المحطات يرفد بوح انتظاري
 ويقطع برق انخطاف
 تستطيل المسافة بين المودع والترحّل ،
 بين المغامر والمتوجّس ،
 بين الشجاع المحاذي والقرّ . . . ذاك الذي لا يخاف !
 والصبايا اقترشن المساء ،
 وأشعلن أشواقهن دخاناً صمّداً
 جئن ، هيأن كنز الصلوي الحبيء ،
 لحلم جرى تدثّرنه ،
 ولوعد تنظّرنه ،
 وليالٍ مجهزة للقطاف
 يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقاً صباوات المدى ،
 طائرًا بالرّشد
 لا الوجوه الحبيبة عادت ،
 ولا الشوق منطفئ في عيون البلد
 الصبايا احتشدن ،
 انتظرن ،
 انطلقن ،
 وأوشكن يكيبن ،
 وأوشكن يرحلن ،

مازال خيط رفيع
 وصبرٍ وجمع
 ودائرة من شعاع بعيد ،
 يلوح فيها ولذ !
 أمه ودعته ،
 انحنت فوقه ، جذع صبارة
 ضمة للذي . . هل تراه يعود ؟
 وهل يسمف العمر ؟
 وانداح ليل السفر
 وانحنت خلفه شجرات نمودن أن يستمعن حكاياته
 وهو ينشد لها للقمز
 وتعثر جدول ماء ،
 تمنى يلاحقه
 - كان يرح فيه ويشب منذ الصغر -
 يا قطار الجنوب تمهل
 فهذا صغيرك مندفع للمصير الذي ينتظر
 صفرة في الجبين ،
 دمع بعينه ،

يا قطار الجنوب الذي حين يصغر ،
يمتد فينا الشبح
فوراً الدموع الحبيسة في القلب يصعد
فإذا في العيون المطلّة ، تلك السحابة تغشى العيون
ولا تتدّد

ها أو أن التماسك ،
إنا كبرنا ،
ويفضحنا الدمع ،
يخذلنا الوجه ،
لكننا نتجلّد . .
ما الذي حين تصغر ؟
بنخلع القلب منا
ونهرب نعاقر في الأرض وجه حبيب مُوسد
ما الذي حين نقبل
يملؤنا بانتظار تقبل ،
لوهم قديم نجلّد ؟
ما الذي حين تبعّد
يقذفنا للضياع
ويتركنا للشبح . . والتوحد ؟
فوراً الدموع الحبيسة في القلب يصعد
جيشان الهوموم الخبيثة في الكون يمتد
يا قطار الجنوب المباقر عبر القلوب اتّبد
يا قطار الجنوب اتّبد . .

الفاخرة : فاروق شوشة

والصوت لا يُسمع الآن ،
يا مهجّة . . لا تقرّ
يستدير الزمان ،
ويُساقط العمر
راحت تغيم الوجوه القديمة
ترحل شيئاً شيئاً إلى الظل
تُجير حتى ضفاف الشّر
ويغيم القمر . .
- مرة . . لو يعود ؟
- فيم هذا التساؤل يا أمّ ،
يا عبق الأرض ،
يا غابة النخل
يا شجر السديان ،
ويا موطناً للخطي سار فيه الفتي مدّ ونيّد
يا قطار الجنوب اتّبد
إن وجه الفتي يتشكل
قُب القتي يتبدّل ،
نؤب الفتي يتحوّل .
يا أمّ
أحسّ عليك اللقاء الذي لن يفيد ،
النداء الذي لا يردّ
فأنسى للسكون ،
المسافة حلم ، ووجه الليالي بندد
والطريق الذي سار فيه الفتي . .
لم يعدّ منه يوماً أحد !



نسبوة

محمد سليمان

استراحت على شجر الموج أغربةً وصقور ...
وما أنذا أيها السديان بلا حائط ...
أتمدد بين الدمي والدخان
أفقه

حين يُطل من الغيم خبزُ الطفولة
عشرون مرّت

واجتحةُ الشمس في حضن الواجها
رأيت الطوافين تقتلعُ العابرين

دعى في الزجاج ،

وعين في قفص

ولسان يُثرثر

يرسم وجها غريباً

وقلباً بلداً

وعينين قاتلتين ،

ثلاثون مرّت ...

وفرت عصافير وجهي

وفر النداء الذي شد ساقِي

غابت نجوم

وصرت أعاف ،

أفتش عن كوة في الظلام

كنت في الخامسة
حين ألقيت ظلّي على قدم الشيخ ،
عابته ...
فتبسّم ،

مال على كف النجم ،

يقتر أوزادة في الدخان ،

وحدد في طبق الغيب خط صمودي

وقال ستكبر ،

نطوى فلاةً وناراً وريحاً ...

وتصعد حين يحط أحمام

ويقترّب البحر ... ،

يرشق أنشوفة في الشبايبك

قال سترحل خلف الجنود ،

ويقتلع الصخر

حدث عن نجمة ونهار

وتفاحة خلف سيف الظلام ،

وباركحى ...

ثم دارت رحي الليل

دارت بنا الساعات

ثوباً تعبته الأغنيات
أراوغ...

حين تمدّني الشجرات الميناءُ ، حدّد السؤال ،
أحدّثها عن جروح النايين ،
أرسم للنيل وجهين ،
ثم أمد إلى الجذير طمى الدموع
فتتنفّس الشجرات
تبعثر أعضائها في الفضاء ،
وتوقظ في القلب
ضوء الجليد .

القاهرة : محمد سليمان

وأزحف بين اللصوص ،
وبين الوشاة ،
وبين الذين يفوضون في السكر ،
له ينقر البحر ثباتك بيني
وله يوقظ البوق نافورة ،
في الميادين ،
حطّ الخمام
وحطّ اليمام
وطار . . .
وحطّ . . .
ومدّتْ أرسم في صفحة الوهم
نافورة المستحيل ،
ألون أسرع
وسفائن



أَسْئَلُهُ إِلَى ١٠٠ أَمَلٍ دَنْقُلُ بَعْدَ عَامٍ مِنْ رَحِيلِهِ

عبد العليم القبياني

يا من رأى الموت رأى العين مشتملاً
بجودة دونها الأمان تستشمل
الأربعون تبارت في مسيرتها
كما تحذر عيث هامر عجل
وأنت في جلبات الدهر مصطرع
دامى الجوانح يلوى خطوك الأجل
حتى استقننا فإذ بالشمس قد غربت
وأنت حرٌ فلا يأس ولا أمل
قل لي بربك بعد الموت هل وضحت
حكاية قيل بعد الموت تكتمل ؟
هل يستوى اللاعنون الصخر من غمًا
بمن على اليتم قد علوا وقد نهلوا ؟
قل لي أعندك من سر يسوع به
أم المشية لغيره دونه أبخل ؟

طاب الحصاد وراع الغرس يا «أمل»
فكيف في ريعان المد ترخّل ؟
إن الذي ألمم الرواد شعرهم
أوحى إليك . . بما ضنوا وما بخلوا
يا شاعر الغيب مضفود الخطى قلنا
قل لي . . أعندك من أنبائه مُثُل ؟
نقلت ما تبصر . «الزرقاء» من نُظُرٍ
خلف الضباب وكان الرشد لو عقلوا
ولم تنزل في سعب الشوق ملتصبا
شط الأمان فلم تفتح لك الشُّبُل
تري الحقيقة رأى العين سافرة
وأنت فوق ثراها المر تشتعل
فوق الجراح التي تغرى بصاحبها
فليس - إلا إذا مات - تستعمل

وصية منشر لم يولد بعد

وصفي صادق

الى : البير كلى

ما جدوى أن تنتظر الموت الثانى والثالث .. والالف ؟
موت واحد في كَهْكَ ..

أفضل من ألف تحت الأقدام
ما أجهل ثمن الموت الآن بالمجان !

(بعد مساء التأين
تنفض جموع المحزونين

لكفى أسمع في الهاتف ..
عسابت عشيقك يدعوك الليلة

تعتزيرين .. وتحتفلين له علة
: شغرى جف .. وأظفاري طالت كالاشواق
لكن « باروكة زوزو » الحلاق
- معجزة القرن العشرين -

تصنع للحزني نكاحاً .. واللوعة تزيق
أوصيك بأطفالي السبعة !)

لحظة أن تتوقف دقات الساعة ..
ينضبط الموعد

تتلاشى أضواء المسرح في قلبي ..
معلنة عن آخر مشهد .

(من صف الغرفة يتدل حبل متهود :
ظل في وتد الظلمة مشدود
إسراب النمل الطافر فوق الجدران
تعمل جنة صرصور !)

صوت أول :

فلنتنشر الآن

ما جدوى أن تنتحر غداً - رغم الألف - ؟
والليلة .. والغد : سيان !

كورس :

ماذا نفعل من أجلك يا هبذ
والطلقة في صدر المصفور
كالطلقة في قلب الصيد ؟
من نتهم الآن ؟

والقاتل .. والمقتول : شريكان
ماذا نفعل من أجلك يا هبذ
وجرمك الأولى :

أنك فاتح رحم الأرض
تخط في أضلاع مثلث الصخرى
تبحث عن حجر الزاوية الساطع في الظلمات
تغابى .. تحصى ما يتساقط منك ..
في يدك المبتورة !

وتظل تدور .. تدور
قمرأ فحمياً يتلالا في الديجور
سمكاً يضع البيض بطن الحوت

ماذا نفعل ؟

والسيد مفقود في الأوراق وفي التابوت !

صوت ثان :

آه يا حبل الشناق

لورمحنى - قبل الموت - سويحات
أعترف بما أخفيه في الأعماق
قد .. نقسم الحبل معا

قد .. نتبادل بعض نكات

قد .. نتعاقب فوق دماء الأعناق

قد .. تقفحنى

(لا من أجل .. بل من أجلك)

النمل الشبان ..

على المادبة الليلية

يسترخى بين خيوط العنكب .

وصفى صادق .



صفحات من كتاب الخروج

عبد الستار محمد البيلتي

(١) المصافير

سَاءَ لَتِي المصافيرُ عَشيقاً بعشيق
ساهلتي . وقد أخذتُ تتراقصُ بيني . وبينَ المدى المتعابدِ عني
وقد حملت في سلالِ الخناجرِ أغرودة الصبحِ ذاكَ البعيدُ
وفوقَ الجناحِ ،
إنعكاسُ الصباحِ
وأنا جالسٌ أتدثرُ بالحكمة المستعانةُ
أسائلُ ليلَ المدينة ثوبا
وعشيقاً يضمُّ الفؤادَ إلى زمرِ الناسِ يتزعُّ عني ثيابَ الترددِ
أستجيرُ بظلِّ الحوائطِ ،
أصرخُ . . « يا رب . لا تُدخلِ القلبَ في تجربةٍ »

« هامش »

(كانت الريحُ دائرةً . والأناشيدُ هادرةً . والطريقُ . .
يتماوجُ حرساً وناساً تظله الصرخاتُ الذبيحةُ
عندما أشعلَ البردُ لى موقداً يتنادبُ في الغرفة المحتمةُ
وعلى ضوءه المتراقصِ بخطَّ لطفلي ثوبَ الدراسة)

(٢) - الفارص

كان بين المعاركِ بين الرجالِ يُسائلُ نجمَ العروبةِ ضوءاً
(يستعين على الليلِ بالليلِ كأنَّ)
عندما فرت النخوة العربية عبرَ الزمانِ وعبرَ المكانِ



وجاءت لكي تَسْطَلْ بَسِيْفَةً
 جاءت لكي تَسْتَقِيمَ على الأرضِ ولِئلاَّ كِيَانِهِ .. (هذا المديّن)
 لكي تستعيدَ ثَمالةَ مجدِ تَمَاجُوحِ في أغنياتِ الجنودِ
 وتَقْصُصَ من لحظةِ النصرِ فينا
 ... ونحن على رُدْغَاتِ المَقَامِي نُقَايِضُ أحزَانَنَا بِاللَمَبِ
 نستعينُ على الحربِ بالسَّلَمِ ملءِ الجِوَانِحِ ،
 نقرأُ في الكُفِّ كيف طَوَّلْنَا المَقْبِلَةَ
 وننسى مَقَوْلَتَنَا البَائِلَةَ
 بأن الطَوَالِغَ في سَاحَةِ الحربِ لا صَفْحَةُ الكُفِّ ،
 ننسى ...

(٣) - هَلَاة

كان بين الحدائثِ والأغنياتِ علاقةٌ حُبْ
 وبينى وبينك رِيشةٌ قَلْبٍ .. واحتِلاجةٌ هُدْبِ
 .. كنتُ كلَّ صَباحٍ أَصَاحُينُ وَجْهَكَ هذا الأَثِيرَ
 وأحمله كلَّ يومٍ بقلبي
 أطلَعُهُ في صَباحِ الصُغَارِ ومِصرَ الكِبَارِ ، وفي دعوةِ الجَارَةِ العَاجِزَةِ
 وعندَ المَغِيبِ ،
 أطلَعُ وَجْهَكَ في الأَعْيُنِ الحَالِمَةِ
 وفي فَهَقَاتِ الرِفَاقِ على مَائِدَةٍ
 بِمَقْهَمِ فَقِيرٍ
 نَبَادِلُ فِيهِ النَكَاتُ - المَمُومُ .. مَشَاكِلُ هذا الوَطَنِ
 وشائِئُ المَسَاءِ يَدْفَعُ أَطْرَافَنَا البَارِدَةَ
 كان وَجْهَكَ هذا الأَثِيرَ
 نَجْمَةً قَلْبِي ضدَّ المَحْنِ
 يَسْتَجِيبُ لِكَأْسِي إِنْ غَابَ عَنِّي رَفَاقُ السَّهْرِ
 يبادِلُ الشَّوْقَ وَالْحُبَّ وَالذِّكْرِيَّاتِ لَحْدَ السَّحَرِ
 كان وَجْهَكَ ... كَانْ
 ثم صارَ خَيَالاً عَصِيّاً يَسْأَلُوكَ هذا الفَوَازَ المَرْقُوقَ
 وَحِينَ أَهَمَّ يَلْمَسَاكِ . يَتَرَبَّبُ بَيْنَ الأصَابِعِ ،
 كَالْمَاءِ يَغْلُتُ
 وَكَالظِّلِّ يَمُرُّ
 ويتركني تَائِهَةً في المَرَاةِ ... سَلِيبُ الوَطَنِ .

رحيل

إبراهيم نصر الله

لم يقل أى شيء
ولم يأخذ الشمس والداليه
ولم يأخذ الجرح
أو يأخذ الفرح
لم يبتكر كلمة في الوداع
ولم يذرف النجمة العالية
لم يحمل العشب في يده
واندفاع الشجر
ولم تندفع في المساء أصابعه الناحلة
كمن تلثم الرسائل
والأغنيات
وبعض الصور
لم يقل أى شيء
ولكنني حين هانفت
في يدي انكسر

لم يقل للزهود التي احتشدت في الطريق :
وداعاً
لم يقل للمصباح الذي يغير الأرض :
يا صاحبي .. ساكون هنا دائماً
لم يقل للشوارع هذي خطاي
تؤوب كعادتها
وانشور تحفظ نكهتها
لم يقل للمديني انتظري
لم يقل للصغار هنا كنت أهو .. وأكبر
وحنتموا باللاعب
والرسى حتى أهو
لم يقل للمدينة :
هذي دى خارج من يدك
وحي غفلة منك يغير أحزانه
واحدود

تحد

محمد بدوي

٢

في الفجر يحدثني عن عينها
عن إعدام القبرة السكري
ثم يكف فأسأله :
- لم لا تكمل ؟
يرمقني حذراً ، يزم في عيني الرهبة
- قد يحترق العالم !

أعلم

أن صديقتها تحذر في عينها الوعل البري

أعلم

أن مشدّ التهدين خيوط نسجته وصايا الأم

- لكني أحب

أهني

أن يهدأ الجسم الناحل ، يتصارع شيطان وإله

٣

عام

قال الوطن يروح من تنمو في رثيه الوردة

١

في كل صباح أرقبه من نافذ المشدومة
بنهض والليل امرأة تهجع بعد عتاء المتعة
يخلق ذقناً تدمي كل صباح
يسرع كي يلمح ظل الناحلة المسرعة
يتباطأ إن مر أهالي «الحلمية»
كانت ترفع قامتها

(هل تحرق أرض الشارع ؟)

كانت تمعد جبهتها

(هل تأمل أن تغرس سكيناً في قلبه ؟)

في كل صباح ينهض

ينجها

عيط سحري يشدّ منه العينين إلى ردفها

لسائل مصفوف توتره الأزرق

هل يلمس النحل ، يمس رقيق القلب ؟

يدندن والشم غيول ترهقه :

ويا أرض

لا تأفني قسيتها

أهني

مهر قلعه ترجان الأرض
كانت
تتكى بسيارة مالك ثدييها وابتهتا
تنفت دخان السام وفي عينيها النوم
كنا غمضى
الليل الغامض يمنحنا بعض متاعه
حين رأها
شاحت بالوجه بعيداً
عصفور الحزن بعينه السوداوين تحشرج مرتعباً
خائته السلق الأخرى
غمغم :
«آه ، لم يحترق العالم»

٦

وأنا ...
أجمع أجزائي المتناثرة وروداً في ليل القاهرة الباردة
أحلق ذقني عجلاً
أشر في عيني تنوءان بزهو قرنفل فواحه
أصرخ مصعوقاً بفراشة جسمك
يا صوتي
اسمع كل جهات الأرض
«أحبك»

القاهرة : محمد بلوى

عام
أصنته الرحلة في زورق لا ، ونعم
عام
والصمت غزال غرجيش يهزم الرعد
ها هو قبرةً ونضاه الرحلة يفره
ها هو يدخل نسج السلق ويفرق من ثمر الشجرة
يرفض - كالفهد الجائع - جلبة قلبه
يدخل
أرض الله سعيداً

٤

الموت امرأة فائنة فرعاه
الأرض تفجر في ثدييها الكبريت الكامن
فلت عن «سيناء» المأسورة شهقة
ها هو «محمود» - أول من علمنا سحر التبغ
يدخله الوعد فيرجع ملتهاً
مسكوناً بالأفلاك وإيقاع الرمل الساخن
سائق واحدة
كف واحدة
كتف مزهو ببريق كثرت أسماؤه

٥

أبريل المزهو بنفسه



حَدِيثُ السَّنْطَةِ

عبد الرشيد الصادق محمودي

و فلنُقسمي ، لا أستطيع أن أكون آمنة ،
فأسبلت جفونها وفكت الأزرار عن بياض ناهديها

يا أمنا إنا بلغنا الساعة التي تُهل بالبرادر
سواسن الحقول كُتبت لغوها عن حسنبا الذي يفوق مجدى
وحولى الغربان وقُعا أسيرة لما تتمتع الجداول :
لا جوع هذا الصيف ، فالأعذاق أثقلت وها هي السنايل
مكتظة بحبها ، وسوف يأق المدهد الأمين بالبشائر
أنا إذن أبارك اليد التي رمت لتردى
فأحييت الحليف الذي عقدته مع العناصر

باريس: عبد الرشيد الصادق محمودي

بأمننا السوداء ذات الشوك والزهور
الصُفر . بالنى في ظلها كان القَسَمُ
بالسنطة الصبور لَدَّت بعد أن ألقيت
في طريق من أحب بالطلسم
أتيت فاحتضنت جذعها كيلا يهيمنى من السرور
من ، فقد غدوت ساحراً أنا المسحور

لم يبق إلا الصبر حتى ينفذ المكتوب
لا يد للقرى التي جلبت أن تغلب المغلوب .
لم تشاهد كيف أقسمت على الوفاء ها هنا ؟
بكيت خشية الهوى ومكره وقلت ضارعا إليها :

أغنيتي

عبد الحميد محمود



أغنيها أم أغصها الزمن ؟	في رحلة ران فوقها الشجنُ
كانت بشغري وكنتُ أمزفها	حين تلفّ المدائن المحنُ
نسيها ... لا ... فإن أغني	كما نزل تحتفى بها الأذنُ
في كل عرق تشنّ رمشتها	فينشئ فرحة لها البدنُ
يا كلمة لم نزل على شفق	أنا الذي في هوالك يمتنعنُ
أنا الذي كان في مدينتهم	بصمته الموت عنك والفتنُ
يا ليتني ما عزفتُ أغني	على قلوب أماني الفسفنُ
لكننا قد أحاطها قدر	في كفه الأمنيات تُزهنُ

أَوَاهِ يَا مَحْنَقِي وَلَسْتُ أَنَا
 أَوَاهِ يَا صُورَةَ إِذَا فَعَلَهَا
 هُنَا دِمَاءٌ وَأَدْمَعُ .. وَهَنَا
 إِنِّي أَرَاهَا دِمَاءٌ أَغْنِيَنِي
 وَأَلْفَ غُولٍ يَلُوحُ مِنْ دَفْعَا

إِلَّا فَتَى قَدْ هَوَتْ بِهِ الْمَحْنُ
 عَنْ مَقْلَةٍ بِالدَّمْعِ تَحْتَقِنُ
 قَلْبُ يَدَوِي بِلَيْلِهِ الْحَزَنُ
 عَلَى رَمَالٍ تَحْبِطُهَا الْيَدَيْنُ
 وَتَحْتَهُ الذِّكْرِيَّاتُ تَحْتَنُنُ

وَأَكُنْتُ تَدْرِي بِمَا يَحَاكِ لَهَا ؟
 أَضَعْتُهَا أَمْ أَضَاعَهَا الزَّمَنُ ؟
 إِنِّي أَرَى فِي السَّيَاءِ أَغْنِيَنِي
 وَلَحْنُ حَبِي هُنَاكَ يَعْرِزُهُ

سُؤَالُكُمْ هَلْ يَجِيبُهُ الزَّمَنُ ؟
 لَا تَسْأَلُوا مَنْ يَشْلَعُ الْوَهْنُ
 مَدِينَةٌ لَيْسَ مِثْلُهَا مُدُنُ
 مُسَافِرٌ فِي غَنَائِهِ شَجَنُ

مِنْذَا تَرَاهُ يَرِدُ أَغْنِيَنِي
 وَلَوْ بَعْمَرِي .. وَيَرْخُصُ الثَّمَنُ

عبد الحميد محمود



صلوات مصرية.. على اعتاب مدينة القاهرة

طه حسين سالم

(١)

يلور . . ويشمخ
في آفاق الزمن الشائه
يحضن وجهك في أعماقي
يلدأ عنه تدفق قنرك

يا مدينة المآذن . .
أشعر أن سمف نجيلك
بعض التمر . . .

موج في أحضان النهر الراقص
فوق جبينك

(٣)

أنب الرؤية . . يلهث فيها قلبى الخائف
أنزف يبرى في اعتابك
أسكب حصى في عينيك
أبذر كل خلايا جسدى
تنمو في كنيتك نخيلاً
تشمخ في عطفك مآذن
تسمو كالأحلام طيوراً

أشعر أن بعض حجارة هذا الحرم
القابع فوق مدار الزمن
وأنى بعض أشعة شمسك
ذهب أصيلك

(٢)

تنفر في حبات مسابيح
كل (دراويش) الأضرحة
وتقرأ فاتحة القرآن
يسبح ضوء أهلة ليل
أصبح كالبللوم . . نقيا
من تابوق . . أبعت حيا

أشعر أن نسيمك يسرى
داخل جسدى
والريحان يصب الفؤخ
ليملأ كل خلايا روحي
أشعر أن قطعة حجر
داخل سور (صلاح الدين)
يلور . . يلور

(٤)

من يعبر . من يأتون . .
عن ذابوا في مكحلة العين
وضوء جبين خمرى
من ضُفّر حلمهم الذهبي
على سنبلة قد مكثت
بخرائن (يوسف) أعواما
ما كانوا سيعا . .
بل ألفا . . !!

(٦)

يا باب (الفتح) . . تُراني
أطرد أم أدخل متحصرا . . !!
منقوش في صدرى العارى
راياتك يا (بدر) الكبرى
لأطوف بكعبة أشواقى
وأصل في (منف) الظهرا
وأقيم اليوم على غدي
وأرّتل آيات البشرى
أُتراني تُصلب أحلامي
أم تسقى من (نيلك) خرا . . !!

القاهرة : طه حسين سالم

يا قاهر . .
أجثو في عتبات خلودك
أخفى وجهى الشاته عنك
أكسر قلبي . .
أغسل بالأشواق جبينك
أغسل بالأيام حجارة أهراماتك
أغسل بالأحلام مرارة إرهاباتك
أشعل روجى في محرابك
يا (ابن العاص)
وأسيح في أنهار يقينك
أغسل فيه وصمة عارى . . !!

(٥)

وجلسنا في المقهى المنتظم على الميدان
أنا . . وكتاب
قد نُقِشتَ قسمااتك فيه
ووجهك يا سمراء :
نور . . عطر . . ناس
وضجيج قوافل من مروا . .



أخشى عليك

أحمد محمود مبارك

وتزعمين بأن الشح من شيمى
وليس جبي سوى زيف وتغليل ؟
كالطفل قلبك غرته ملاطفي
وأفسد الحب فيه طول تدليل !

يستأن خدك هذا يا معذبتى
أخشى على زهرو من غصبة النيل
أخشى على ضوئك المختال من عدم
إذا نأى أو نأت أضواء قنديل
أخشى عليك هبوب الريح من غصبي
من ثورة الحق في وجه الأباطيل

ضياء ليلك نور من قناديل
وخضرة الفصن في واديك من نيل
وشلو قلبك بعد النوح من نغمي
أذبت عمري له في كأس ترتيل
بذلك عمري سخياً لا أروم سوى
أن تتشنى طرياً ، وأن تكون لي
لا أبتنى من عطائي غير أمنيّة
بقاء عهد الهوى من غير تبديل

بعد الغيماء وبعد الرى جاحدنى
تسقين سمع الهوى مرّ الأقاويل

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك



الزمان الذي فات

محمد صالح

في الزمان الذي فات ؛
حين التقائ ،
وحل على غرقى الماحله
كان وقع السنين القليلات ..
يكشف عن نفسه في الحديث ،
وفي الصمت ،
في الضحكة الحائلة
كان أزمع أن يتنحر ،
واستوى المكث والإنفلات
قال : هب لك عمراً كنوح ،
ولاحظ ينقاد ،
لا طعم للزوا ..
أى جروح ،
وماذا ترجى سوى الغصص القتاله !
قلت : لا تحمد النار أو تستبر
قال : إن «الجنون» لا يتهيب غير القوا ،
وليس يطيق الرؤى الذاهله .

السعودية : محمد صالح

هو حطى من الشعر :
أن أرتدى برودة الحزن عاماً فعاماً
وأن أستيقظ على موت صحبي ؛
فأبكي دماً وعظاماً .

في الزمان الذي فات
كان يأتي بمفرده :
يحنى بالمقاهى التي تنادها ،
ويخالطنا ،
ويعاقر ذات الشراب .
حين نهرع نحن إلى حافلات الإياب ،
ونخور الحكايا التي نتأولها ..
كان يبقى بمفرده :
المدينة باب على العالم الرحب ،
نافذة للفتاء ،
وعاشقة للصبايات
تشمل في صدره عشبة الروح ،
حتى يروح ،
وينهد خمر العتاب .

نصوصية

عيد الرحمن عيد المولى

هدية الحب - مقطوع اليلدين - وما
تهدى البغى إذا تهدى ، وما تهب ؟

لن يكون انتساب اليوم إن مثلت ..
هذى الوجوه لمن فى الأرض تنتسب ؟
أشواقها الزهيرات البيض كابية ..
على قلوب غلت فى صمتها الشهب
لا تحملى بابتلاق الحب فى مهم ..
مضى المعبر على الأعقاب ينقلب ؟

كل الخطى فى وحول الوقت تنسكب
قد لفها من دخان المقيبل ، الرئب
نوط الدرام فى ظهر الجراح هوى
وللميون سياط الجنس تلتهب
غيبوبتان هما أيامهم أبدا ..
سُمان ، رب سموم كانت اللعب
نفحمت ماسة الأحلام ، وانطفأت
ملاحح السعد ، والإنسان يُنتهب

لم يبق عندك محبوب ، ولا حبيب ..
تفجر العرى فى عينيك ، والكذب
لن يكون انتساب اليوم إن مثلت
هذى الوجوه لمن فى الناس تنتسب
للخوف ؟ أم لميون الموت ترصدها ؟
أم با ترى فى عداد التيه تُحسب ؟!

أبناء من هذه ضاعت ملاعها ..
فى الناس ، لا الروم تدركها ولا العرب
هروا من الأفق ، أم من حلها خرجوا
فالسريح أم هم ، والمستحيل أب
فى كل ليل هم من عشهم شرك
وكل صبح أتاها ، وهو منتهب
يربون إلى الدنيا قلوبهمو
وليس فيهن إلا الحب ، والتعب
على الحدود تراهم - لا - فما دخلوا
إلا كما يدخل الأفيون والذهب
يارب زهرة عشق فتحت زمتا
باتت ، وفى دمها المسكوب تضطرب

فجشة العطر فاحت منك ، والكذب
وكل سُلْمة - تفضى إليك - دم ..
يكاد يزعم في وجهي ، ويصطخب
لن تسرقيني بعد الآن فانسحبى ..
-يالحنة العمر - كل منك ينسحب

نُسُخ وقوفى لدى عينيك أنسكب
ألهو بشاريخ جرح ماله نسب
لا جرح لكنه الفخ الذي نصبت
عيناك - جيلا فجيلا - للذي يب
فلتغرقى في ظلال الحسن سيدنى ..

الاسكندرية : عبد الرحمن محمد أحمد عبد المولى

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصائد

عبد السميع عمر زين الدين
عبد المنعم رمضان
كمال نشأت
فوزى صالح
عبد المقصود عبد الكريم
هارون ياسين عل
عبد الله الصيخان
عباس محمود عامر
مدنية أبو زيد
مى مظفر
أحمد زرزور
عزة بدر
أحمد خليل
محمد الطويل

- أغنية لإيزيس
- الحراب الجميل
- محمد الدماطي
- الرقص في المدائن المنتهية
- الزحم بالمالك
- قصيدتان
- كيف صمد ابن الصحراء إلى الشمس
- الغربان في جزر المنفى
- الموت في الزحام
- قصيدتان
- ولادة
- ليلة ضعفى
- من روميات أبي فراس
- من أوراق الملك المنشد

اعترافات فطر الندى

أحمد مجاهد

لكن التاجر لا يتناع الحبز بحفة وجد
وزمان الأحذية الشفافة والشعر الفضى
علمنى . .
أن أستثمر نبقى
خذ تلك النبضات العشر
وامنحني ثوباً
خذ تلك النبضات العشر
وامنحني عطرأ
خذ تلك النبضات العشر
وامنحني قهرأ
خذ تلك النبضات العشر
هفوا . .
مات فؤادى تحت ركام هداياك
وتكفّن فى أشرطة العُلب الحمراء
لن نمنح إلا جسداً

كان العرق المالح يرحل فوق جبينه
يتجمع فى أخدود المم الغائر فى وجهه
يتمدد فوق حنايا بشرته الداكنة بلون الطمى
ويصير ثبيراً عذبا . .
كم كنت أغوص بهذا النهر
أستعذب مائه . .
أتوحد فى لؤلؤ قطره
وأهاجر فى أسراب الموج الحالم . . .
لكنّ نقودك تمنحني كل مياه العالم !
كان حبيبي عشقاً مضغوراً . .
عصفوراً . .
وحدائق ورد
كان حبيبي أسكز خري الأرض



القصة والمسرحية

- | | |
|---------------------------------|----------------|
| ○ حكاية رجل شارب | محمد زغراف |
| ○ العشاء الأخير | سعيد الكفراوي |
| ○ الشمولة | أحمد الشيخ |
| ○ مواقف مجهولة من | |
| سيرة صالح أبو عيسى | طله وادي |
| ○ حيوانات وطيور (قصص قصيرة جدا) | محمد المخزنجي |
| ○ العزلة | حسني محمد بدوي |
| ○ انتحار بيجو | فخري ليب |
| ○ مذكرات غير مكتوبة | منار فتح الباب |
| ○ التجريف (مسرحية) | رجب سعد السيد |

محمد زفزاف | حكاية رجل شارب

- عن ابن مسعود أنه قال إذا مات شارب
الخمر فادفنوه ثم اتبعوا قبره ، فإن لم
تجدوه مصروفا عن القبلة فاقبلوه !

هذا السكر البين . لا داعي لأن أشرح لك . إنك أستاذ
وتعرف كل شيء . ثم إن الحكم سوف يكون قاسيا ،
كيف يعقل أن يفعل مرب ذلك ؟ أعرف أجرتك قليلة ،
لكن المائة درهم أقل .

- ليس معي غير ذلك .

- فتش جيوبك .

كانت مريم تحاول أن تتناول برأسها ، وإلى جانبها
الفتاة الصغيرة وهي ترتعش ، تردد مريم باستمرار :

- إنها بنت أختي وليست واحدة منهن . أرجوك سيدى
الشرطى لم تكن لديها الشجاعة الكافية لتقفز من الجيب ،
كما لم تكن عندي الشجاعة للفرار ، قال الشرطى :

- اسكني أنت يا كلب ، سوف نضاهم في مركز
الشرطة ، دعيني ألتحد مع الأستاذ . غذا سوف يجد
نفسه مصابا بالزهرى . أنا الذى أعرفكن .
- والله يا سيدى .

ألف - دمست في يد الشرطى ، عندما ناولني بطاقة-
التعريف ، مائة درهم ، كان الليل والضبب كثيفين
حولنا ، رغم ضوء المصابيح التى بدت باهتة ، قبل
لحظة ، وأنا في حالة سكر ، أحسست بزخات مطر خفيف
تسقط على شعر رأسي ، غير أني لم أكن أشعر بذلك ، لم
أكن أشعر بحدّة أى شيء سوى الرغبة في مضاجعة
امرأة . لم أفعل ذلك منذ وقت طويل ، ربما كنت قد فعلت
ذلك ، وربما نسيتة أيضا . أحيانا ، عندما أشرب كثيرا
لا أتذكر ما فعلته في الليلة السابقة . لكن هذه الليلة سوف
أتذكر كل شيء . وأكد أني سوف أتذكر كل شيء ، وقد
أتذكر أشياء أخرى أكون قد نسيتها منذ زمان .

قال الشرطى الأول وهو ملتصق بالجيب ، بينما كان
الأخر ينظر إلينا وراء عيونات صغيرة بملها رذاذ المطر
الخفيف :

- تعرف أنك إذا قدمت إلى المحكمة ، فإنك سوف
تفصل فوراً من العمل ، تقتحم بيت الدعارة ، ثم تسكر

- اسكني يا كلبة .

التفت الشرطى :

- أنت ، يمكنك أن تنصرف ؟ لكنى لا أضمن لك الخلاص من أيدي شرطة الدوريات الأخرى ، أين تسكن ؟

هممم ..

- انصرف .

الملتصق بالأرضية العارية ، وعندما مدت أطرافها لتمزق وجهى ، كانت أطرافى في مكان ما من جسدها . ارتفع صراخ أنين ، وارتفعت الطرقات على الباب :

«بوليس !» سارت سيارة البوليس الآن تحت زخات المطر ، في شارع مون أمييناني ، في حين مشيت أنا في الاتجاه المعاكس ، كنت أشعر بأننى لست في حالة سكر ، ما تزال معى دراهم أخرى ، أكثر من المائة درهم ، إنه أول الشهر .

باء - روى عن الزهري رضى الله عنه أن عثمان بن عفان (. . .) قال : إن رجلاً كان قبلكم من العباد (. . .) فلقيته امرأة سوداء ، فامرت جاريته فأدخلته المنزل وأغلقت الباب وعندها الخمر وصبي ، فقالت : لا تفارقنى حتى تشرب كأساً من هذا وتوافقنى أو تقتل هذا الصبي ، وإلا صحت وقلت : هذا دخل على بيبي فمن الذى يصدقك ؟ فقال الرجل : أما الفاحشة فلا آتيا وأما النفس فلا أقتلها ، فشرب كأساً من الخمر ، فوالله ما برح حتى واقع المرأة وقتل الصبي .

جيم - مسكين ! أراد أن يتجنب الزلة فوقع فيها .

ألف ثانية :

كان ضجيج الجوق مزعجاً . ثقلت رأسى بفعل الشراب ، الفتاة بالقرب منى شعرت أننى ملئت العالم ، أخذت الكأس من فوق الكونطور ، ذهبت لتعانق زبونا آخر من الحلف ، كنت أنظر إلى ذلك كما لو كنت في حلم ، كل شيء مضرب أمامى ، النساء والرجال لكن . للموسيقى هدير مزعج ، خصوصاً أنها تسير على وتيرة عربية واحدة وعملة . مدت يدي للكأس ، شعرت أنها ثقيلة ، بدأت ترتعش تنهوى إلى جانبي ، ماعادنى الكأس شيء . . . جماعنى رغبة في القىء وشهية للأكل ، تصورت أننى آكل قيتى ، بصقت من فوق المقعد بين فخذي بصوت مرتفع . التفت إلى أحد الزبائن ، نظرته كانت شذراء ، لا تبصق على ، لم أبصق عليك ، بصقت ، لم أبصق ، أنت كذاب ، أبوك هو الكذاب ، تنكسر الزجاجة على الكونطور وترتجف اليد وهى تعمل على الزجاجة ذات

عندما كانت مريم تتحدث إلى الشرطى ، حاولت ما أمكن أن تستعيد وعيها لكن ذلك المجهود الذى بذلته كان عبثاً . واضح جداً عليها أنها في حالة سكر . لكنهما الشرطى مراراً عندما حاولت أن تمد يدها إلى الخارج ، في حين ظل ذو العيونات مهذباً ، مثل تلميذ نجيب ، لا يتدخل في ما يفعل رفيقه .

(قالت : لا تمسها . إنها ابنة أختى ، ما رأيك في ؟

- أريددها هى ، انها ليست ابنة أختك ، أنت كذابة ، دائماً تختلفين لي قصصاً من هذا النوع ، كلما وجدت عندك فتاة جميلة ، أنت حسادة .

- رفعت الزجاجة في وجهى ، كانت تمايل بين الحائط والدولاب العتيق ، ارتعشت البنت الصغيرة وانعزلت في ركن الغرفة ، بدت خائفة وضعيفة كأي أنثى عادية في موقف غير عادي ، قلت لها :

- هل سكرت ؟ ضعى الزجاجة الفارغة واملئى لك كأساً يكون ذلك أحسن .

- من تكون حتى تأمرن ؟ لا يوجد رجل على وجه الأرض يعطى الأوامر لمريم .

- لا ترتكبي حماقة .

لكنها ارتكبتها ، طوحت بالزجاجة في وجهى ، قفزت البنت وصرخت وهى تضع كفها على وجهها الشاحب الضئيل ، نظرت إلى من وراء أصابعها جحظت عيناها في خوف ، لم تنكف مريم بذلك ، بل ألقت بالمنقضة على الحائط ، تنكست شظايا على الأرض وفوق الفراش

القاع المسن الحاد ، ثم تسيل الدماء وتأتي سيارة الإسعاف - لكن شيئاً من ذلك لم يقع ، قتلته المرأة في جيبه ويدها تتمسح بجيب بذلة الأيسر :

- لانتهم به ، البدو كثروا في الدار البيضاء .

- إنهم مثل الهوام ، أينما يذهب المرء يجدهم .

استمرت تداعب جيبه وهي تقبله في فمه هذه المرة :

- لا أدري لماذا يرتادون الحانات ؟ إنهم غير مهذبين لكن هؤلاء المومسات هن اللواتي يشجعنهم على ذلك . هؤلاء البسوديات المطلقات ، أين البيضاويات والبيضاويون الحقيقيون ؟
- تماماً .

طلبت بيعة وهي تمرر كفها على عنقه ، لا شك أنه يشعر الآن بشيء تحته ، شيء دافئ سوف يبرد بعد لحظة ، شيء يمتد إلى أخمص قدميه ، وتخلينه يتهاوى على ركبته ليجثو أمامها . طفلق البار من الكاس ، كأنه أسود وذو عضلات ، ابتسم إلى ابتسامة فيها سخرية مرة ومؤلة .

- أنت هناك ! هل تعتقد أنك في فندق ؟ إذا أردت تنام فأرّض ظهرك . اشرب وإلا فاترك المكان لزبون آخر . ماذا تفعل أمامي ؟ هل تعتقد أنني عذراء أو حورية نزلت من السماء ؟ نحن واقفون هنا منذ الصباح من أجل رزق الأولاد .

سمعت المرأة تقول للزبون :

- هل سمعت ؟ يعجبني حيلدي في تصرفه مع هؤلاء البدو . تركت المقعد ، كنت أشعر بشغل ويدوخة في الرأس ، أشعر أيضاً برجل لا تقويان على حمل جسدي ، اتجهت نحو الباب سمعت من خلفي : « تقوا » لم ألتفت طبعاً ، كان الشارع خالياً ، انتظرت طويلاً سيارة أجرة دون جدوى . بعض السيارات الخاصة رابضة هنا في أماكنها على جانبي الشارع .. شعرت بالرغبة في التبول ، ذهبت إلى شجرة في الطوار ، كانت أغصانها وأوراقها توسم ظلاً كبيراً وعمتاً على الشارع ، سمعت من خلفي :

- صدقة يا المسلم !

كانت تظلم بمنقتها من وراء كفى ، قلت ،

- اهذهي !

امرأة عجوز قادرة ، حسرت اللثام تحت ذقنها ، جلبابها أسود أو أزرق لم أكن أستطيع أن أميز لونه ، استمرت :

- صدقة يا وليدي !

- استحي قليلاً ،

- هاأنذا يا وليدي ، حتى تبول في خاطرك .

سمعت فرقة باب من خلفي ، سيارة جيب أخرى ، نزل شرطي شاب ، أمسكني من قفاي وأمسك المعجوز من ذراعها .

- اصمدي أنت ، وأنت هات أوراقك . دفعت له ورقة التعريف ، قال الشرطي الشاب وهو يحرك قبعة إلى الخلف .

- هل تخرج ؟ الأوراق الأخرى ، ألا تفهم ؟ هل تريد أن تستغفنا ؟

حاولت أن أفهم ، ففتحت في جيبي ، كانت هناك عشرة دراهم فقط ، ثمن سيارة الأجرة ، مددتها له ، سلط عليها ضوء البطارية ، ضحك في سخرية كبيرة :

- هل تسخر منا ؟ أنعمتونا أيها السكراري ، ألا تحجل ؟ وتزني ، فوق هذا ، مع عجوز هي في سن جدتك .

- والله ...

- اصمدي لست في حاجة إلى حلف .

بأه ثانية : ذكر عن ابن أبي الدنيا أنه قال : رأيت سكران في بعض سكك بغداد يبول ويمسح بشوبه ويقول اللهم اجعلني من المتطهرين .

جيم ثانية : أما الذي بال في شوارع الدار البيضاء وهو سكران فقد وقع له ما وقع .

المغرب : محمد رفزاف

سعيد الكفراوي | العشاء الأخير

«كل الرجال تولوا وما هتفوا في المسالك باسمي»

«وكل النساء توارين قبل المشى وحلفن للريح»

«هذا العشاء الأخير»

من قصيدة «الجعر» لمحمد الغزوي

منها نور الشمس ، وأرى من خلالها النجوم والعشب
الزاهر يحوط (الرواق) الذي لم يكن منسيا ، والذي يطل
على الفيضان والحلاء .

تأملت باب (الرواق) الكالح عندما أتاني صوت
أخى :

«ينتظرك من زمان»

قالها وكان يقف قرب الباب .

«قال انك غبت كثيرا . هو الباقي»

خطا . . ومضى . غاب عني ابن أبي أحد الهالكين .

خطوت ، يدي بجاني ، وعيني على «الرواق» . .
دخلت من الباب العتيق .

«كل هذا الزمن قد انقضى»

تلك القرائن التي تحملها الأعمدة ، والكتابة الشبيهة

الزقاق الذي يفصلني عنه بحر عبر «رواق» منسى . .
اتخذ فيها مضى مجلس للرجال . . أسموه «بساط
النواوي» ، حيث كانت تعريشة الخشب ، وحطب القش
تلقي بالظل فتغفل الزقاق بالنهار .

(وكنت عندما أمر به وأنا صغير أسمع لفظ الجنيات
خلف جدار غرفة عشاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبي
أيضا ، فأبحث خطأي حتى إذا ما رأيت بهيص النور عند
منحنى الزقاق جرئت أستنجد به .)

كنت في البدء - وأنا صغير - أرى الرجال يجلسون على
حصير من سمار ملون الحواف . يجلسون وأقدامهم
تحتهم - نفس الرجال الذين لم تملكهم الحياة بعد -
بقاماتهم المديدة ، وروائحهم العرقة المستمدة من الرماد ،
وقد لبسوا جلابيبهم القديمة الحائلة وبدلوا فيها كجذوع
أشجار عتيقة جففتها الشمس ، متحدين الليل والفناء .

وكنت أرى حوائط من طين ملون ، وطاقات يدخل

(الرواق) المشدود بالحبل يقف شعر جلده ويشد أذنيه
متصتا عبر النافذة المظلة على الظلام ولا يفتح .

أدرك أنا الصغير الجالس متكوما ، أسند رأسي على
ركبتي ولا تكف عني عن التحديق ، وأرى من مكان
هذا الحلقة الأبدية تنوفز باللحم الحى والشوارب الكثة
والعيون المفتحة الدامعة يفتح الباب ذو الضلعة
الواحدة ، والأسد صاحب الفروة الذهبية . الباب
صاحب الأبن الرفيع والمخطوط البارزة . تدخل منه
البنث البكر بثوبها البرتقالى الشيت ، على صدرها يمامتان
فزعتان وعلى رأسها طرحة سوداء من حرير طبيعى ، فوق
رأسها صينية العشاء من نحاس أصفر بعواف مستدقة
تلمع فى ضوء مصباح مهتر . فى وسط الصينية نقش
كتقش التمام . للبنث الظل والقامة المهدلة وعافية سن
البكارة . وللرجال رقاب تستطيل ، وعيون صقور تدور
البنث دورة ويدور خيالها على الحائط دورة . تضع صنية
العشاء عنية ، وينحن صدرها اليمام ، مثنية الصدر
بعجيزة كالمجن . أحلق فيها من مجلسي بين المدايات
بعين مفتحة وانتباه مشوب بالخنين .

(وكنتم بالقدرد الذى أعياه أحوال فى كل مرة أراها أن
أضع يدي على صدرها الفزع ، وكانت هى تحتضن يدي
الموضوعة على صدرها الفزع وكانت فى كل مرة تنظر فى
عيني وتبتسم وكانت تقول لى : لماذا لم أجد أتي (للرواق)
وكنتم فى المساء أستحم بصابونة أختي ذات الرائحة الحلوة
وأذهب (للرواق) وأندس بين الرجال)

وسط الصينية (طنجرة) الثريد و (لحوقى) الأرز المعمر
بوجهه الأسمر المحروق ، تنفخ فى جسده ملاعق من
عشب . وصحن الجبن القديم المصفر برائحته الغاذية
المثيرة للريق . طاجن اللبن (بوشة الدسم المتماسك على
بحر اللبن الرائب . غمر السريس) ، وجبل العيش
بفرحة الأليف ، وصحن الليمون المخلل المبقر البهون ،
والأبائى المخالب تنهش اللقيمات ولا يسمع إلا صوت
المضغ والمهمهمة . تنحنى الرؤوس على الصينية
النحاس ؟ وتنحنى الظلال على الجدران تنفخ ريق
العشاء وتنفخ الملاعق والأبائى فى مهاوى جروف الأوعية
السمراء . جرتى اليد القوية وحشرتنى فى الدائرة .
مددت يدي الصغيرة وجلا أحمل إلى فمي الزيارات

بالأيات والتي لم تكن ، والأرض الترابيه وقد انخلع عنها
بلاطها الملون . حتى النوافذ التى تبدو كميون تواجه السماء
فى جدار (الرواق) القديم ، والتي كنا نرى من خلالها
انهيار المطر ، تلك النوافذ وقد كستها خيوط عنكبوتيه
منسوجة على مهل عبر سنوات مضت .

كنت أرى فى الركن (مشكاة) مدلاة بسلاسل رفيعة من
حديد صديء تدفعها هبات هواء قليلة .

(وكان يتر نورها فيما مضى وكنتم ألعب مع ظل
وحدى فى ساحة) (الرواق) ، وكان ظل يقفز من جدار
الجدار وكنتم أخاف منه عندما يطول أطول منى ، وكنتم
أختبئ خلف عمود الوسط مخفطنا إياه ، وعندما أبرز
كان لا يزال ظل أطول منى وكنتم أفر من ساحة
(الرواق) . . وأخاف)

كل شئ قد سحقت الأيام .

ضربت عمود الوسط بيدى ، ونظرت للسقف الذى
سكنته العناكب .

(عمود الوسط كم دار حولكم من غلمان ، تمثله
أثوابهم بالهواء فيطربون بأجنحة ملونة عبر سقف (الرواق)
حيث يضح بهم ولا يضيقون به)

خطوط للساحة المقروضة بالرماد ، وصعدت
الدرجات التى أكلها الزمن ومضعتها الأيام . هى وكنية
الخشب التى كانت فى موقعها كل تلك السنين . . أذرعها
الخشبية ممدودة فى استغاثة . . انجهدت بين المدخل ودفعت
نفس الباب الذى دفعه الطفل الذى كان . . والذى كان
يلبس ثوبه القصير المقطوع بالخطوط الملونة والميقع بوسخ
كيسان السباخ ومندى بطون الترع وثمارات الثوت
البريه . يقف وحده بين المدايات المخلوعة والتي تواجه
الحصير الملون ، مجلس مفتوح العينين بالدهشة ، بشعره
القصير الزاحف حتى منتصف جبهته ، يفتح عينيه
المندهشتين الدامعتين بدخان قوالب الذرة فى إناء الفخار
القديم . . الظلال للرجال والضوء أصفر باهتا ،
والرائحة لم تكن كريمة لكنها مطمورة فى خليط من كمة
الهواء والأنفاس المحبوسة ، وزمت حر (أبيت) صاحب
الليل الطويل والهواء الشحيح . . أصوات مختلطة زاعقة
مشروخة بالسعلات المفاجئة المكورة التريسة . . وكلب

المتابعة الرتيبة وعيني في العيون الصقور .. يبدأ الحشو
وتستريح الأيدي وتقرّد الأجساد .. خلف نافذة
(الرواق) تَف البنت مجدولة الضفائر .

(وكنّت أخرج أنا حاملاً ما تبقى من أرغفة وأقف
بجانها وكانت تمدّ يدها وتضمّن لصدرها وكنّت أشعر
بثديها في رأسي وأرتعش بيّنا أرفع يدي وأضمها بحنين
واشتياق وكانت البنت تضحك منى مفتلة من يدي وكنّت
أقف أنا الصغير تحت النافذة وأبكي بصوت خفيض .)

أبدو أنا الطفل وسط الرجال سارقاً للأيام ومبهورا
بحلقة الرجال .. يتكلمون عن التاروعن الزرع وضروع
المواشي وسحتاتها فيها تشابك أصواتهم حارة .. يصبح
بأحدهم :

«النار يا ابن سلامة»

أنهض متخطياً المداسات ، فأنما الباب ذا الضلفة
الواحدة والأسد صاحب القروة الذهبية . أمشي عبر عمر
(الرواق) في الظلمة الخفيفة ، على شمالي حجرات مقفولة
بالضبة والمفتاح ، نحس حيوات نابضة بتهويمات لها معنى
في قلبي الصغير الخائف .. على يميني حوش (الرواق)
المبلط بالبلاط الملون .. تسحبني خطواتي إلى حجرة
النار .. أدفع باب آخر الحجرات والتي تقسم للمسرح
ويتوسطه بابها الخشبي .. في ظلمة آخر الحجرات يستقر
إناء النار بحمرته الالهية فيها تشتمل آخر ألسنته مهتزة من
غير ما هواء .. أخطو أنا الطفل الصغير ناحية الضوء الذي
يصف بى وأقف في الحجرة المعتمة والتي لا تبدد النار عتمتها
حيث يفضي إلى الوهج بالسمر .. أرى فيها أرى ظلاً يدخل
في ظل ، ونحت ثقل ما أحمله من خوف اعتقدت أنني إذا
ما حركت رأسي فلسوف أرى ما لا يرى .. أرى أذرعاً
من زمن مضى ووجوها امتلات بالأسى والحنين .. خفت
وحدي وكأنما العتمة أبدية تسيطر ولا يبددها ضوء النار ،
وأنا أخطو نازلاً متحدرات غير مواتية للحلم كأنني
أخاف ، وكان روح الزمن لا تهزم .. عندما صرخت
انفتح الباب ودخلوا على ولم يكونوا .. عندها تأكدت أن
فراغ الوجود ليس بفراغ ، وأن مخوي ما أخاف منه خارجاً
أراه ينتفض بداخلي حياً .

«هو الباقي إذن بعد أنا انفض جمع الرجال وماتوا»

تركت (الرواق) خلفي وعلى النهر رأيت النهر .

ستائر طائفة هي السحب .. زرقه حبيسه بين الستائر
الطائفة ترنو منها شمس الشتاء .. أجنحة من ريش غير
منتظمة تنتفض لماهيمات متعجلة تهدل عبر الفضاء
الساري .. ناء نهر الماضي قد ضاق بشطانه الزحمة ..
صف الكافور العتيذ ، المردة ينقرض في كيما ن السباخ
الذي تنبشه دجاجات النهار الشريفة بشطاط عشق الحياة
والموت .. الرجال قلة يحطون على الطريق عبر الكوبرى
الخشبي إلى القيطان .. في المرعى القريب من الدور
ترعى خراف بلا صاحب تطارد الحاضرة على شط مصرف
الصيد ذى الماء الرائق كنيع .

«أين ذهب الرجال ؟»

«ما الذي تبقى منهم ؟»

ارتعشت بإدراك غير حميم ، وخفت في النهار الذي
تخاصرن بيوته والتي بنيت وأنا غائب أين البيوت البديمة
والتي ألفتها ؟

خوصت في الأزقة التي لم تعد .. تركت دارى خلفي ،
دار أسلافي الراحلين .. هل كنت أحمل على كاهلي ثلثاً ؟
عما أفتش أنا الغريب المائل من الماضي ؟ .. كأنما لعنة
الفصول قد حلت فيعثرن بما أحلم به .

أراه يجلس أمام داره هو (الباقي) .. أخى بجواره
يمس في أذنه .. كانت يده تقبض عصا جزورينا ..
الكف على الكف ، والرأس على الرأس حتى يستقر على كتفه شال من
حرير مزوى في لون حناء الأعراس .. (لبدة) من وبر -
كان لأبي فيها مضى مثلها - مدفوسة إلى منتصف جبهته
وكانت تستر الشعر بالكاد في زمن كانت الرأس تسبح
فوقها النجوم .. عين الباز القديم انضطفت لمعتها ولم تعد
تنفذ عبر ظلمة (رواق) الماضي النسي . وهن الجسد
بصدمة العمر وورخط الشعر المشيب .. خلف جدار داره
مثواه ، وهي من تراب وطن ، والرفقة حيوان أليف بعد
أن تبعثر الأولاد في الشعاب البعيدة .. يقيم وحده في
عتمة النهار وظلمة الليل .. أحسست أنني حلقة فيها
مضى هل سأخذه من يده وألج به عبر أبواب موصدة ؟

رفع رأسه - رأس الباز القديم - خطوط سكك الزمان
متقاطعة ومتوازية على جلد جبهة صدفية ووجه من

حراشف وأصداف .. حجابان متقاربان وأذنجان تفتان
كأذى ذئب البرارى .

كلما اقتربت منه رفع رأسه - رأس الباز القديم -
وحدجتي بعين شحت رؤيتها (كل هذا العمر انقضى وأنا
غريب بالعم) .. الشبه الذى يربطنى بأبى عبر ميراث
العمر يحفزني إلى حد الاستثارة .. جسدى جسد أبى وعيني
عيناه .. خطواته المتثاقلة الضاغطة بيننا ويسارا .. معلته
الحنون المتأنية .. كأننى بعُثت في مشهد الرؤيا .. كان
أبى الميت يطل عليه من الزمن القديم . كأننى أتجمل في
الصعود النهائي .. أخرج من دوران الأزقة المحاطة
بالبويعات الغريبة ، وشمس النهار مليكة متوجة بالعلم ..
يرفع رأسه ويحدجني ؟

«سلامة»

توقفت ، وأخذت .

ينادى أبى الميت .

اقتربت فرفع رأسه أكثر فيما تضرب الأرض العصا .

هل يعود ما مضى ؟

تفتح ساحات الأسواق .. تمتد الدروب المشعبة عبر
حقول الحنطة المذهبة .. يسير رفقاء الطريق حيث رائحة
زهرات البرتقال على سكك السفر منورة ، تنضوع بمسك
الحدائق في زمن الربيع .. على رموس الحقول .. على
أرض المرباط .. في ظل الشجر والحيوان تفتح المناذيل
المربعة على خبزات ناشفة .. تنكسر مع أصوات
الرجال .

«سلامة»

عينائى في عينه
«أنا سعيد بالعم»

ينفض بمعاونة ابن أبى ويخطو نحوى .

«سعيد بن سلامة .. أخيراً عدت»

لمحته يجيش بالبكاء .. يضع يده على عينه ويتر ..
تنقبض ملامحه المعجزة كورقة مطوية .. وأنا أعيش

الزمن المبارك الذى خلا .. عم «عبد الغفار أبو هلال»
هل يحيا ؟ لا بد أنه ميت .. ميت منذ سقط الجدار
الشرقى (للرواق) ويأبى بطن حجرة عشاء العمر الذى
راح .. أدرك الآن أن خطوئى على التراب علامة على
وجودى في المكان .. لكن خبطة يبدو الآن فارغا وفكة
فك شاة عجوز .

«أباك تيكى بالعم» .

غاب الرجل عن عيني .

كأنما غلغله غلالة من ضباب شفيف ، وأنا أسير فوق
صفحة من دموع أراه ولا أراه .. تشف اللحظة حينما
فكأننى أحرق في أبى الميت .. تأخذنى الرؤيا فأترأى أطارد
ما مضى في البرية على ظهر جوادى الأشهب والذى ضاع
منى مقدوه .

استند للجدار ثم جلس ، يده على ركبته وعصاه أعلا
منه .. كان يبكى بصوت مسموع أشبه بكاء طفل وحيد
خائف من الظلام .

«هل كان يبكى أبى ، أم كان يبكىنى ؟»

لخطتها ..

تجمل لى أبى في صدرته .. بيت مدامهم بالريح ..
يتكىء على حشايا من ريش خلفه ستائر خضراء تجبس
ضوءه أخضر .. يجرى من تحته نهر من عسل وآخر من
حليب بيننا أنا أخوض في بطن الأيام الزائلة يرجئى الحنين
ويفزعنى الصوت .

«هل كانت أبواب البيت - (الرواق) موصدة ؟ ..
هل هو الصوت الذى يأتى عبر الأماد البعيدة ؟ .. أم أننى
كنت أحلم ؟ .. وهل في قدرى أن أمسك الأيام وألم
عصف الرياح في راحة يدي ؟ . غاييتى أن أستحوذ على
زمن يضيئ»

لكن صوائى المشاء الأخير تحت السماء المكشوفة عليها
أطباق من فخار خالية من الزاد حوافها مكسرة إلا من
قطعة من لحم حى ينفل فيها الدود ، وانا النار قد
انطفأت شعلاته .

الفاهرة : سعيد الكفراوى

أحمد الشيخ الشملولة

وهي في الداخل تأمرنا بالتمهل عند الدخول ، أهل عن أمي المصباح حتى تدخل وتتأوله مني وأزلق بسرعة لأسمع صوصو الكتاكيت وهديل الحمام وفحيح ذكر البط الواقف بجانب البطة « الراقدة » على البيض خائفاً ، ويخوف ، أتحاشى عضات ذكر الأوز المعجوز ، أتابع مع أمي حركاتها السريعة الواثقة وهي تتحسس .. « بناتي » .. الحمام لتطمئن على الزغاليل ، وهي تزيج في خفة الدجاجات والأوزات الراقدة على البيض ، أقترب منها بالمصباح فتوسط بإصبعيها البيض واحدة في إثر أخرى بين عينيه وضوء المصباح ، « فقرة » وتعيده إلى مكانه في دوبة ، ترج بعض البيضات في حذر وتسمع منها أصواتا قبل أن تعيدها إلى مكانها أو تعيدها ثم تدفع الطائر لاحتضان البيض قبل أن يرد ، تشير لي فأخرج لتعود مسرعة إلى القاعة وقد حملت حزمة برسيم من الحمل المحطوط على دكة النوج في وسط الدار ، تبعثرها حول جحور الأرناب وتنتظر حتى تطل في حذر قبل أن تخرج بحرص أولاً ثم باطمئنان وكثرة ، تنفرش أركان القاعة بالأرناب الكبيرة والمتوسطة والصغيرة والأصغر ، تمسك هي أرناباً كبيراً أو أرناباً وتلك بطرف إصبعها الشعر حول الأنف والبوز وتنتظر إلى ما قد يعلق بطرف إصبعها من قشر أبيض دقيق من أثر الحلك ، تترك الأرناب وتجه نحو

كانت تهرس وسط الدار ومرأهاً ومجئاً حين تأتي ، لا أعرف من فتح لها الباب والكل نيام ، كنت أشعر بأنفسها تنردد وأنا بين النوم واليقظة فلا أصدق ، أقوم فرحتي بوصولها وأتمطى ، لكنني أحس حركة أمي وهي تتزاح من تحت الغطاء منسلّة في حذر فتأكد لي أنها جاءت ، أتابع الضوء المتباعد للمصباح وهو يخرج من « المنذرة » وأسمع همساتها الخافتة مغلقة الصوت وهي تحدث أمي فأبعد الغطاء عني وأقوم لأراها يعودها القصر الممتلئ ووجهها المستدير الحازم ، أتبعها في صمت ، أراها وهي تلمس يمينها إلى ما فوق الكوع في حلق « الزلج » ، تدوق بطرف لسانها طعم المش وتشير لأمي لتصب لها الماء من إبريق النحاس فتفضل ساعدها وتحفقه دائماً في ذهل جلاب أمي الذي تقدمه إليها في حاس وهي تقترب منها أكثر وتثبت في مكانها ، بعدها تنظر في « براني » السمن ، تشمها ثم تحكم وضع أظفيتها الفخارية على حلقها وتعيد ربطها بحلق ، تلقى بنظرة خاطفة على غزون الأرض وتغيب بطرف عينها نحو كوم البطاطس في ركن الخزانة تقيسه ، همز رأسها وتخرج من باب الخزانة ، تدخل ونحن في إثرها إلى قاعة الطيور ، توارب الباب بحرص بما يسمح ليدنها بالدخول ولا يسمح لطائر بالخروج إلى وسط الدار في تلك الساعة البدرية التي تسبق طلوع الفجر بساعة ، همس لنا

الباب وتخرج في خفة فلا يفلح طائر في النفاذ إلى الخارج ،
 لتبهما وربما يفلت أرنب أو كسكوت من بين قدمي أو
 جلباب أمي ، تحكم هي إغلاق الضاعة وتطلع السلم
 الخشبي إلى سطح المقاعد وتد يدعا في « زالوع » القمع
 تطلعن على حجم المخزون ، تخرج براحتها وفيها خفة منه
 تنفضها بنظرة متأنية ثم تعيدها ، تقيس بنظرة عابرة كوم
 كيزان اللرة المحطوط جنب جدار الغباشي شلي ، تقشر
 كوزين أو ثلاثة من أغلفتها وتلف كل واحد منها أمام
 عينها وكأنها تقرأ في كتاب ثم تلقى بالكيزان إلى وسط
 الدار ، تتقدمنا نازلة على السلم ، أنظر إلى وجه أمي
 فأحس قلقها وأسمعها تتودد إليها وتغذرها من الدرجة
 الأخيرة وذلك السمار البارز بها غافة أن يقطع طرف
 طرحتها أو ثوبا ، لا يبدو على العمة أي اهتمام بتحذير
 أمي وتزول في هدوء وثقة ، تتشأغل عنا بللمعة بعض
 الأشياء أو تأمل الجدران حتى تتأكد من نزولنا فتتحرك من
 مكانها وأمي تؤكد لها أن الدار زارها نبي وأن بركاتها سوف
 تحمل بنا وربما تعتذر لأننا نكلفها الجهد والمشة فتهدر رأسها
 وتفتح باب « الزريبة » ، تتحسس في ثؤدة ظهور العجول
 « الباني » وعجول التسمين وربما تجس جلاموسة أو بقرة
 لتطمئن على « البقرة » ، أسرع نحوها بالإبريق أصب
 مائه لتغسل ساعدها الملوثة وأمي تعتذر لها في حماس وربما
 تتولى هي عنق الإبريق وتصب لها ثم تناولها طرف ثوبا
 لتجفف يديها ثم تجمس :

- يادي الكسوف ياعمة ، ويعوصي إيلك الى تلف
 في حريمي ؟

- دا معاش أخويا ياهيله ، ح اتعب لين غيره ؟

يشجع أمي ردها غير المعصي وتسألها في لهفة :

- حلوه البهايم ياعمة ؟

لا ترد عليها وتمشي في طول صحن الدار وعرضه ،
 تعدل طاجنا مقلوبا أو تحط طوبة مرمية جنب جدار ،
 تعلم كتابة الخطب بمداسها في ركن وتأمز بحملها أمام
 الفرن ، تلم كيزان اللرة التي ألقت بها قبلا وتقوم
 بتفريطها في آلية وترمي الحبوب في الأركان ، وقل أن
 تخرج من الباب الأوسط إلى حوش الدار البرانية تسرع

أمي بفرش فروة الحروف الكبيرة فوق الحصير المقروش ،
 تعدل المسند خلف ظهرها لترتاح في قعدتها بينما تتكلم أمي
 في استكانة تنتظر عند طرف الحصير ، تأخذني هي إلى
 جوارها وتربت على ظهري في حنو ، يتزايد القلق على وجه
 أمي ، تعض هي شفتها السفلى على عاداتها كلما أرادت أن
 تتكلم في أمر لا تقبل فيه معارضة :

- ذكر الوز خباب ، اذبحوه واطلقوا ذكرين من البطن
 البديرة .

- يتدبح ياعمه .. حاضر .

- الأرانح يصيبها الجرب ، ارموا نفلتين ورطش في
 القاعة وهناتوا لهم قزازة دوا من عند المرسى
 العطار .

- نجيب ياعمه .. حاضر .

- البطاطس تبذر يامريم لاجل مايطلوهاش
 السوس .

- نبذرها ياعمه .. حاضر

- والعجول دي تصحوا لهم ، انتوح تربوهم ع
 الثبن ؟

- بنرش لهم ياعمه .. قول ورده و ..

- الكلامده مايشفع يابت ، أنا قلت انصحوا لهم
 وخلاص .

- نصصح ياعمه .. حاضر

- زلعة الجينة الكبيرة ملحها ناقص ليه ؟ ماتعرفش
 تدوي حنانين ملح رشيدى في طاجنين لين رباب
 وتزوديا ؟ الى تنقص منها حطيه في الزلعة أم ودن
 واحدة ، ناقصها مش .

- حاضر ياعمة حاضر .. نعمل كده .

- وسط الدار مش نضيف يابت ، يجيب الواغش ،
 بناتك بيعملوا ياه طول النهار ؟

- أنا غلب وياهم ياعمة حاضر .

- معاشكم ح يغيث .
- البركة ح تحط ياعمة ، سامعه باشوق عمتك بتقول
ايه ؟ .
- الى منابه صغير يقول

لا يقول أينا شيئا عن نصيبه ، هكذا اعتدنا ، ربما لأن
الأيام التي تأتي فيها وتشاركنا وجبة العشاء يكون النصيب
فيها مضاعفا ، ونادرا ما كانت الواحدة منا تقدر على
إكماله ، ينتهي العشاء وتقدم أمي محتويات الأكياس التي
جاء بها أي من الدكان ، أكثر ما كنا نحبه أن نتعلق حول
« راقية » النار ونشوي « أبا القرو » نسمع طقطقاته التي
نفهم منها أن قشرته انفتحت وأصبح من السهل الخلاص
منها ، وتلك الحلوى المشكلة على هيئة أقراص وأصابع
مخلوطة بالحمص والسوداني والسمن والملمن المشهورة كنا
نشبع في تلك الأسماك أكثر من الأسماك الأخرى ،
ما كان يجعل للطعام طعما مميزا هو تلك الحكايات التي
كانت هي تحكيها والتي لا نسمع بمثلها أبدا ، كانت تحكي
عن جد من أجدادها اسمه الملك الشلي وتقول إنه حكم
الدنيا أربعين عاما أو يزيد وأنه كان يرسل في كل ركن من
أركانها أميرا من نسله يحكم بالعدل ويعاقب الظالمين ،
تقول إن نسله كان كثيرا إلى درجة أنه لم يعرف له عددا ،
وأنه كان نسلًا من الرجال فقط ، ذلك أن الملك الشلي لم
ينجب بنتا واحدة على امتداد عمره ولذلك كان يشعر
بالخزن أحيانا ويبيكي ، بل إنه كان يقول لأكثر أبنائه إن
الدنيا ظلمته لأنه لم يحقق مرامه منها بخلفة من البنات ،
وتقول إن ابنه الأكبر كان يواسيه ويؤكد له أن أبنائه يملفون
البنات والبنين وبنات أبنائه مثل بناته فكان الملك الشلي
يغضب منه ويقول إن البنات جذور في الأرض صعب
اقتلاعها وإن الأولاد فروع منها قويت سهلة التكسير ،
البنات لم وماعون والولد ربح طيار صعب الاحتفاظ به .
كنا نفرح بالحكايات وننتهي بأبناء بنات وعندما تسألنا
واحدة منا عن ثروة الملك الشلي تبلع لهاها وتؤكد أنه
كان يضع الذهب في صناديق كبيرة وملا بها خزائن ،
أصغرها في حجم مندرتنا الكبيرة ، وأذكر أنها قالت لنا مرة
إن قصره الكبير كان مبنيا طوبة من الذهب وطوبة من
الفضة ، كانت تحكي عن ثيابه « الحرير الغثنى » وثياب

تقولها أمي وهي تنظر نحوي وكأنها تخفف عن نفسها
ثقل المسئولية وحدها فتحيط عني خراعتها باكثافي وتقول
وكانما تدافع عني :

- ودي مالها يا مريم ؟ شوفي الثلاثة اللي راقدين جوه
راقدين لدلوقت ليه ؟

تقول العبارة الأخيرة وتعديل شعر رأسي ، أحس
بالفرح لأنني أرضيتها بالصحو المبكر وأخزن من أجل أمي
التي تميز عن المجادلة وتحط رأسها في الأرض وكأنها
تلميذة غلظانة حلت وجهها في الحائط كما أمرها الأستاذ ،
يقصر الوقت أو يطول بحسب ما تراه العمة مناسبة لتأكد
من دوام ولاء أمي وخضوعها للأوامر ، بعدها يجرى
الحوار بينها مألوف وربما يكون ودودا .

كان يقفل دكانه مبكرا ويعود على غير عادته ، يحمل
اللفافات والأكياس الورقية فتناولها أمي منه في زهو ،
يطلب منها أن تجهز لنا « لقمة » فتجيب « بالحاضر »
وتغفل مع البنات في وسط الدار ، يجلس هو إلى جوار
العمة ويرحب بها في حماس ، يسألها إن كانت راضية عن
الدار فتجيبه دائما :

- ربنا يخليك لهم يا عبد الستار ويخلى دارك مستورة قصاد
العدو والحبيب .

- ما هو البركة فيكي يا فاطوم ، البنات رزقهم
واسع .

بمادتها وتماذيه في ألفة ، يتبادلان أخبار الناس ويعلقان
على ما يكون قد جرى في الكفر من أحداث ، يحكي عن
الدكان وما يكون قد أضافه من أصناف جديدة فيه وتلك
التي كف عن بيعها ، تنشط الطبلية وفوقها صينية العشاء
الكبيرة ، يضع أمامها صينية « الزفر » ويصم في تبسط :
- فرقي على العيال يافطوم .

حريمه التي لا تشبه ما يليسه الخلق في زماننا ، نسألها إن كانت هي أو واحدة من بنات شليس احتفظت بواحد منها فتقول إن جدتها كانت تملك ثوبا من تلك الثياب ظلت تحتفظ به في صندوقها حتى سطا عليها اللصوص وحاولوا سرقة فخذعتهم بأن قالت لهم إنه ثوب قديم لا يساوي شيئا ، خلعت مصاعها وأعطته لهم فحرقوا وتركوا لها الثوب وهم يقولون إنها امرأة حقاء لتعطيهم الذهب مقابل ثوب قديم ، لكنهم أدركوا الخدعة عندما باعت هي الثوب في السوق الكبير وأخذت ثمنها لكل جوهرة خفية وسط طياتها ، ذلك أن جواهر الثوب كانت خفية ، لا تظهر إلا عندما ترغب صاحبته في إظهارها . تقول إن جدتها اشترت زمام الكفر أيامها ودفعت الثمن ذهباً خالصاً لأولاد عوف لكنهم أنكروا الأمر وعاركوا أولادها . كنا نغضب من أولاد عوف ونود لو كنا رجلاً لنعاركهم ونأخذ منهم ما سبق وأخذوه من جدتنا وأنكروه ، لكننا كنا نفيق على الحقيقة بأننا بنات والعمة فظوم امرأة لا تستطيع أن تقوى على حرب الرجال . كانت هي في مثل هذه الساعات تعادو الحديث عن جدتها الملك الشلى الذي يمتز بذكورة نسله في أعقاب كل معركة يدخلونها مع الغرباء ، كان يتباهى بهم ويقول إن فزاع الرجل سند وعون وسلاح وإنه لولاهم ما حكم الدنيا بأسرها ، وكثيراً ما كان يكي لأن بعض أبنائه لم ينجبوا غير البنات ، كان يخشى أن تدور الأيام ويكون أكثرية أصفاده من الحريم ويومها يزول ملكه ما لم تعلم النسوة من الحيل ما يحميها ويحفظها من بطش الرجال . نتحار في أمر الملك الشلى ولا نهتدى إلى حقيقة أغراضه . كانت حكاياتها عن الملك الشلى لا تنتهى أبداً ، كنا نفرح بها ونسألها عن بلد الملك الشلى قبل أن تشتري جدتها أراضي الكفر من أولاد عوف فتشرد بنظرها وتحكى عن بلاد بعيدة يحيطها نهر ويحير مجدها من الغرب الصحراء والبرارى ، أسألتها إن كنا نستطيع الذهاب فتجيب بأن الطريق إلى هناك وعر تسكنه الذئاب والثعالب والسباع فأحزن لعجزى عن الذهاب إلى أرض الملك الشلى . يبدو عليها السأم من كثرة الأسئلة تقول عبارتها التي اعتدناها في مثل هذه الأوقات :

وجعتموا تماخى بقى .

- أحكى لكم على عمتكم فظوم ياولاد إيام زمان .

يقولها أبى بحماس فنعرف أن دوره جاء ، لم يكن يحدثنا عن جدتنا الملك الشلى في حضورها أبداً ، كان يحكى عنها هي ، عن صباها وشبابها وكيف أنها كانت أيامها بالكف رجل ، عن جمالها وفتنتها التي لم تدبل رغم دعواها بأنها «راحت عليها» ، كنت أشعر ويشعرون أنه يعمل حساباً لكل لفظة أو همسة همسها ، كان يبدو بارعاً في تغيير الحديث إذا بدا له أنه لا يرضيها في شيء ، وكان ينتهز فرصة قبولها لحكاياته وينظر إلى كل واحدة منا متأملاً قبل أن يقول :

- نعمات وأخذه عنك النضافة باظوم ، شاطرة في الخيز والعجين والطبخ ، بس ياخساره صحتها على قد حالها ..

- جواهر بنتى عزم وصحة زيك أيام زمان ، أهو من غيرها لا نطعن ولا نفعل حب ولا نعرف ترتب المواشى ولا نشيل سباح ..

- عطيات دى ساعتان وواعية ولا يفوتها شى فابت ، القرض على القرش وفى الحساب لبب ، أمها عايزة تمسكها المعاش من دلوقت . هيء هيء يضحك فتضحك ، ينظر نحوى ويوشك أن يقول شيئا فتأخذن هي في حضنها وتمسح على شعر رأسى ثم تقول :

- شوق دى حته منى

أشعر بالزهو أكثر من كل البنات ، التصق بها أكثر حتى يمين الوقت الذى تفكر فيه أنه قد حان موعد الرحيل ، ورغم ما تؤكد أمى ويؤكد أبى أن السهرة لم تبدأ بعد إلا أنها تقف ، تحبك طرحتها حول وجهها وتتغلى وبالمسء فيخرج أبى في إثرها ليقوم بتوصيلها إلى دارها .

كان يعود لاهنا في كل مرة ، يحدث أمى بصوت خافت وكأنه يذيع سرا سيق أن أعلنه عشرات المرات ويخشى أن تسمعه الحيطان التي لها آذان :

- اوعى يا مريم تكون زعلتيا بكلمة كده ولأ كده .

- ينقطع لسانى ، أزعلمها دا ليه ، دانا لأجل خاطرك

أحفظها في جباي عيني وأعمل لها خدي مداس .

- داحنا لولاها ماكنش بقينا كده ، دى هي رسمالنا بامریم ، قرشها في عينا ولا لهاشي حد غيرنا ، إن جرى لها حاجة كله ح يبقى للبنات .

- عارفه .

- عايزك ما ترديش عليها ميا كان إلا بكلمة نعم وحاضر .

- حاضر يا عبد الستار ، حاضر .

بلتفت نحوي ثم يحدث أمي باهتمام :

- البت شوق تروح تبات عندها ليلة ولأ ليلتين ، تسليها بامریم .

- تروح ياخويا . . حاضر . . بكرة تروح من بلدى .

كنا نعرف أنها كانت تكوره خلفة البنات ، وكنا نعرف أيضا أنها أشارت على أبي ليتزوج من أخرى غير أمي التي انقطعت خلفتها بعد إنجاب نعمات وجواهر كانت هي تريد لأبي ولدا فهجر أمي سبع سنوات أو يزيد فقلبت خلالها تلك المرأة في إنجاب الولد . . أو حتى بنت ، أشارت عمي عليه ليتزوج من أخرى فلم يوافق ، خاصته فطلق الأخرى وأعاد أمي إلى عصمه ، وبحسب ما كنت أسمع كانت هي المرة الوحيدة التي اعترض فيها أبي طوال حياته على رأي أشارت به ، كان يقول أحيانا عندما يتذكر :

- صعبت عليا البنات والعشرة الغالية ، أهو لو ما حصلش ما كناش شفا عطيات ولا شوق .

كان يضيف في كل مرة عبارة المألوفة :

- فطوم كانت عايزة مصلحتي ، فطوم دماغها ناشف وكلامها زى كلام الملوك لا يرد ، كويس إنها نسيت يا مريم ، دى قلبها حنين ويحب البنات .

كانت أمي توافقه في كل مرة ولا تعرض رغم ما كنت أشعر به من أنها تنغصب على روحها وتحتمل ، كنت أئن أن

أمي سوف تواجهها مرة ، تنور في وجهها أو ترفض فكرة تقول بيا ، لكننا لم تفعل أبدا ، ظلت تتقبل منها كل محاولات إذلالها وتغندحها ، نجاهد لكن ترضيها بأي طريقة ، كنت أقول لنفسي إنها تفعل كل ذلك تنفيذاً لوصايا أبي المتكررة فأغناظ منه وأوشك أن أطالبه بالكف عن ذلك لكنني لم أستطع ، وذات يوم كنت داخلة إلى وسط الدار فسمعت همسات أمي :

- شوق دى عيله ما تعرفشى حاجة ، ما حدش يغلط قصادها بكلمة ويس ، ياما نفسي أشوف فيكي يوم بافطوم يا بنت بهانة ، سبحانه خلاف الظنون ، أمي لا طالت ولد ولا بنت ، اتفرغت كثير ولسه بتتفرعن بس على إيه يا حسره ، دى مهدوده ومكسور خاطرها ، دى كانت تتمنى ضوفر عليه عيا ولا هيش ح طول !

الضفت أمي وبان الفزع في عيون البنات وكان هم الموت نزل عليهم على غير توقع ، لكن أمي تابعت كلامها بنفس النغمة السابقة :

- عمتكم فطوم يا بنات ما فيش أخطر منها في الدنيا دى بحالها ، شمولوة وكلمتها صايه ، بس يا خساره ، ايوه ، يا خساره .

جلست بجوار أمي في صمت ، ربت هي على ظهرى في حنو وسألتي عن سبب عودتي فقلت لها إنني ذهبت إلى المدرسة فوجدت بابها مسكوكا وعرفت من البنات أن اليوم إجازة عيد جلوس الملك ، لكنني بكيت ، بكيت بحرقة لأن أمي تلونت أسامي وأجبرت نفسها على الكذب ، خافت مني وأنا التي أعشقها وأكره ضعفها ، لم يكن بكائي من أجل المشوار الذي مشيته بلا فائدة رغم أن ذلك كان قد أغضبي بالفعل ، لكنني كنت أشعر بعجزى عن تخليص الصديق من الكذب أو البوح بالأسباب التي دفعتني بالفعل لأن أبكي .

في الليل جعلت أفكر في كل الحكايات القديمة التي كنت أسمعها عن صمتي فطوم ، حزمت من أجلها أيضا لأن أمي تريد أن ترى فيها يوما آخر أكثر مما رأت ، كانت قد تعلمت دون ذنب ، دارت على الحكاية والمشايع

جديدا تكون قد اشترته وحفظته في صندوقها ، تطعمني وتحدثني عن الملك الشلى ، أفرح وأسالها عن أولاده وأولاد أولاده فتجواب مها كشرت أسناني ولا تشكو من وجع الرأس ، تحملي على السرير وتجعلني أقعد بيننا وبين الحاج فرج ، أفسو وأصحو لأجدها وقد أخذتني في حضنها ، عندما ألقب محمدني إلى صدرها الناعم وتقبلني فأطمتن ، تمس وقد أغمضت عينيها :

- قولى لى يا أمه .

أقول فتشلى إليها أكثر إلى درجة أشعر فيها بالألم ، يتكم نفسى عندما يندفس فمى وأنى فى لحم صدرها الطرى ، أعجز عن تخليص روى وأشعر بيد الحاج فرج وهى ترخى يدها التى تحيط برأسى ، أسمعهم يمس وكأنه يعتذر لها .

- على مهلك يا فطوم .

تربت على ظهري فأنام وأصحو ، أشعر بفطرات من عرقها اللدائى تتساقط على شعري ووجهي ، أسمع همسها فحيحا لا هثلا يشبه صوتها المألوف :

- قولى لى يا أمه يابت ، قولى لى يا أمه .

تكررها عشرات المرات فأناديا يا أمه لكنها لا تكف عن الرجاء وكأنها لا تسمع صوتى ، يسكن بدنها بعد انتفاضة أحسها ويبقى اللهات المتتابع ، يمسح الحاج فرج عن وجهها ورقبتها قطرات العرق ، ربما يتقلنى إلى مؤخرة السرير العريض ، ربما أشعر به يغطيها ويتغطى ، ربما أسمع صوته يناديها ولا ترد ، وربما أنام ولا أصحو إلا بعد الفجر بساعة فأراها وقد استحمت وابتضت أكثر فى قميص جديد لم أشهده قبلا ، تبسم ولا تلموئى على الصحو المتأخر ، وربما تطالبنى بمعاودة النوم فأنام .

القاهرة : أحمد الشيخ

والأولياء معيا وراء الحلم فى الإنجاب دون جدوى ، لم تسمع عن شيخ إلا زارته ، دفعت ثمن الحجاب وفك السحر المكتوب لها بعدم الخلفة بلا جدوى ، راحت للحكيم البندر وحكيم طنطا وكفر الشيخ فوصفوا لها حبويا ولبوسا وشرابا مرا كانت تشربه على كره منها عسى أن يكون فيه الشفاء لكنها لم تغلج ، تمرغت أمامى وأمام أمى والبنت فى حوش زاوية أولاد عوف قبل الفجر بساعة ، حطت بدنها النظيف بين قضبان قطار مر فوقها فشابت خصلة من شعر رأسها ، كنست مقام سيدى الأربعين وأطعمت مساكين الدرب لحما وأرزا ووزعت عليهم مقاطع القماش عشرات المرات ، دقت مسمارا فى لحد طفل مسلم وقت صلاة الجمعة التيممة ، رشت ماء الورد وماء الزهر على مدفن نصرانى أسلم فى الكفر ومات ، بالث على شاهد قبر امرأة عاقر ولم تنجب ، ظلت ترقب أطفال الآخرين وتحنو عليهم ، غلأ دارها بهم ، تطعمهم وتسقيهم السكر المبلول ، استعملت صوفى وعمرت جسدها ليدل التمام ، شاف فيها أهل الكفر أياها لكن أمى لم تقنع ، كانت تعابرها بوحدها بكلام عن أخريات ، حدثتها أكثر من مرة عن زوجها السابق بنعمة إنكار تكاد تكون تأكيدا وتصديقا مطلقا :

- الخلق فى كفرنا ببولندا البغلة ، قال إيه ناس منهم شافوا المخفى درويش شلى فى البرارى ومعه عيل يقول عليه ابنة ، هو مش كان كشف يا عمة والحكيم قال إن مالوش فى الخلفة ؟

تشرذع عنى لحظات ، عليها تتذكر خلالها الرجل الذى عاشته عمرا بطوله بلا ثمرة ، لا تستكر الخبر ولا تسلم بحدوثه :

- كل حى يباخذ نصيبه يامرهم ، أهو كلام ، ربنا يسهل ليعيده .



كنت أذهب إليها فتحمينى وتغشط شعري وتلبسى ثوبا

طه وادى مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى

يفعل مثل الصغار لا يستقر ولا يبدأ لو كنت مثل الآخرين فماذا كنت تصنع يا صالح يا أبو زعبوتين ؟ يا رجل بلا وجع قلب ! كنت يا روى عند سكينه أم حل ، زوجها عاد بالسلامة من السعودية . . شاء الله يا أهل البيت . رجب . داره الآن مبنية بالطوب الأحمر ، وغناه المسجل لا ينقطع فيها ليل نهار .

تبدلا نظرات صامته . الميون أحيانا تقول مالا يقدر اللسان حل نطقه ، حاول أن يتربع حل المصطبة فآلته ركبته اليمى من كثرة المشى وراء الغنم . احتار صالح ، منيرة عندها حق فالرحلة إلى بلاد البترول صارت سهلة مثل السفر إلى سوق المركز . المعامل والبابل يغيب شهورا ، يألى بعدها عملا بالأموال والهدايا . لو أنت شاطر سافر . . أسافر كيف ؟ الغنم . . الأولاد . . أنت . . كل هذا كيف . . كيف ؟ هل يعجبك يا منيرة الولد عامر أبو عميرة الذى سافر ثانى يوم زواجه وترك زوجته يا حبة عين أمها ، جده عيود الذى ذهب وترك والده الذى جاء به من سلسلة ظهره - مشلولاً يا ولده ، والسطول ناجى أبوه النجا الذى ترك أرضه لأولاده الصغار وزوجته الغندورة فبار نصف الأرض ، وأكلت الدودة النصف الباقى .

يقول الراوى المفلوق فؤاده من فعل الأندال ومن تغير الأحوال : يا سادة يا كرام صلوا حل المصطفى خير الأنام ، وسوف أروى لكم مواقف مجهولة من حياة راعى الأغنام الطيب صالح أبو عيسى الشهير بصالح أبو زعبوتين ، وصالح هذا يا سادة قد يكون أنسى أو أخاك . . وقد يكون أنا وأنت ، فسبحان علام الغيوب ومفرج الكرب .

عاد صالح إلى داره فى أول المساء بعد أن ترك الغنم التى يرعاها عند صاحبها ، ودخل من الباب المفتوح فقابلته رائحة محشى الكرنب ، فقال فى نفسه : منيرة زوجتى امرأة عاقلة ، فمحشى الكرنب ينفى البطن ، ويقوى العظم فى هذه الليالى الباردة . . ليالى طوية ، كيا أن العروق والرأس يمكن أن توضع فى ماء ملح وتصنع غللا يفتح النفس . قادتته قدماه إلى مصدر الرائحة ، وجد الحلة حل الكانون فى حجرة الفرن . والحلة يصعد منها البخار ، ولكن المحشى لم ينضج . نادى حل الأولاد والزوجة ، ولكن صوته ضاع مع بخار المحشى . بعد قليل جمات منيرة :

- أين كنت يا امرأة ؟

صاحت فيه معلنة استنكارها ، فهو حين لا يجدها

وألبسته اللثة ، وحللتها حل صدري . أبصرني محمد الأشرم وبصره حاد - كما تعلم - ونظره حاسد ، وأخذ يضحك : صالح برأسين . . وزعوطين .

ودفعت أسأل أهل قريتنا ، وأنا أفنش في أخبار صالح عن معنى الزعوط ؟ فقال بعضهم إنه غطاء للرأس يكون واسعاً في البداية ، ويضيق بشكل حاد في النهاية ، مثل طرطور «شكوكو» . ولكن بعض الراسخين في العلم قالوا : إنه رداء من الصوف يغطي لابس من رأسه إلى ساسه ، مثل العيامة المغربية .

عاد صالح إلى داره والوسواس الخناس يلعب بفؤاده ، كما تلعب الريح بمركب في يوم عاصف . وجد منيرة نائمة على زوجها ، وقد كشفت عن ساقيها وصالح هذا يا سادة يا كرام له عادة أو فيه داء ، أشك أنه أصاب أحداً من رعاة الغنم قبله ، وذلك أنه لا يمارس الجنس رغبة فيه أو رهبة من منيرة ، ولكن لكي يقتسل القلب ، ويستسكت الوسواس .

بدأ الرجل يقترب من زوجته ، فأحس بحركته المباحة ، فمحبب حمل الصوف وغطت جسدها قائلة في ازدهاء : استبح يا رجل أنا تعبانة . . !

من أي شيء تكون هذه الحرقاء تعبانة . أكله شاربة . لكنها لا تشكر الله ! نظرت إليه في شماته . لو كنت رجلاً لجعلتني سيلة بحق وحقيق مثل سكة أم علي . هات لي قيمصاً وزجاجة عطر ، وأمر وأبيض ، وأنا أقول لك : شيبك لييك . أعطته ظهرها ونامت أو تناومت . سبحة من يعلم غائبة الأعين وما تخفى الصدور . أحس صالح أنه سقط من عيني زوجته ، وأن المرأة التي هي امرأته وحده تسقط من حسابها . لحظة مرة شعر فيها بالإحباط في لحظة رغبة ، فصاح متاجباً ربه :

- يا رب يا متجلى ، ارحم ذلي . . !

دارت أيام ، وصالح على حاله من الغم ، حتى أصبح مع الغنم كأنه واحدة منها . فكلمها سار في شارع

وضعت منيرة أمام زوجها طاسة المحشى الساخن وبصلة حمراء فتحت نفسه ، لكن التبع والفكر ملا بطنه ونفخا رأسه . نكد الله عليك يا منيرة كما نكدت على . سار متجهاً إلى المسجد في الحواري الضيقة ، لكن يصل العشاء ويضلل رأسه من الفكر والحيرة . رأى البنات الجديدة وأصوات الكهرياء الملونة تطل فوق الأبواب هذه الدور كلها بلا رجال يا منيرة ، الرجال رحلوا وتركوا الدار ، والغيث ، وورشة التجارة ، وماكنة الطحين ، حتى الولد يمان الحلاق ، أخذ الحفية وهاجر أكيد منيرة عندها حق ، الأولاد الخمسة كبروا ، رعى الغنم والعمل باليومية لا يسد بطونهم ، ولا يكفي لإصلاح الدار القديمة . الغلاء جعلهم يبيعون البيض والفراخ والبط ، ويشتررون لحماً مثلجاً من الجمعية ، أفق عبد الحى الجزار أن أكلها حرام ، فهي مذبوحة في بلاد بعيدة ليس فيها إسلام ، ولا أحد يوحده الله ، لكن أحداً لم يستمع إلى كلامه .

فادته قدماه - دون أن يدري - إلى قبر أمه . أحس أنها تعاتبه . هكذا يا صالح تنسبك منيرة أمك . حتى الأعياد يا حبيبي لا تزور فيها ؟ كيف تنسى أمك ؟ هل تظن يا ولدي أننا نحن الأموات لا نشاق إلىكم يا أحبائنا ؟ إن كل واحد منا يفاخر جاره بزواره . لكن من يقرأ ومن يستمع ؟ لا نحزن يا صالح ، ولا نسمع كلام منيرة . . إياك . . فمن خرج من داره . . !

- من ؟ صالح أبو زعوطين . ما الذى أخرجك في هذا البرد المظلم ؟

- غور عني

اشتد غيظ صالح أبو عيسى حين ناداه الحفير : صالح أبو زعوطين ، ولهذا التسمية قصة عجيبة . وقد حدثني صالح بنفسه عن سر ذلك فقال : منذ عشرين سنة وربما أكثر - والله وحده أعلم بعمد السنين والحساب - وفي يوم من أيام أمشير ، حسب أن الجو سيكون دافئاً ، فصحبته مع الغنم شاة صغيرة عمرها سبعة أيام ، لأن فرحق بميلاد شاة أو خروف لا يقل مسعدة عن فرحق بمولد طفل من منيرة . وبقية نزل المطر بغزارة ، فالتفت غيظ الحمار ،

ورأى البنات الجديدة ، أو ولدا من أولاد المسافرين يلبس الملابس المستوردة ، ويعمل الراديو أو المسجل في يد ، والساعة التي تثير في الظلام في يد أخرى ، عادوته غصة هم مكتوم . منيرة - ساعها الله - لا ترحم ولا تترك زوجها المسكين يستريح . لكن الله جلت حكمته استجاب لدعاء صالح ، وأرسل المنقذ من الآلام . الأستاذ سيد فهم ، قريه الذي يعمل بالقاهرة ، ويحضر في بعض المواسم ، لكي يتباهى بما يلبس من ملابس مستوردة ، محزقة . قال له وعيناه تبخلقان خلف زجاج النظارة :

- أول ما تشطح تنطح يا صالح .

أفهمه قريه المستير أن الرحلة إلى الخارج صعبة ، ولا سببا - وهي كلمة سمعها لأول مرة ، كما ذكر لي بعد ذلك - أنه أمي ، وقال إنه سوف يدبر له وظيفة فراش في مدرسة الإصلاح الخاصة التي يعمل بها سكرتيرا .

صبر صالح ونال ، وأصبح فراشا في المدرسة . وصار من سكان القاهرة . في القرية الذين يلبسون ملابس مشوذة عندهم قليل ، لكن كثيرا من التلاميذ هنا يلبسون هذه الملابس بدرجة جعلته يحدث نفسه : هل أنا في مصر أم في بلاد برة ؟ منيره كان عندها حق . فمن يتوكل على الله يجعل له مخرجاً ويوزقه من حيث لا يحتسب . وهو الآن يقبض ثلاثين جنيهها . ثلاث ورقات مجمدة . أما مصروفه فيأت بفضل الله من بعض الأولاد الطيبين ، ومن الأستاذ سيد وزبائنه .

حجرة الأستاذ سيد خلية نحل ، وهو يكلم الجميع في نفس واحد . الكل يعمل له حسابا ، وينهى الحوار معه بقوله :

- ما تراه يا أستاذ سيد ، إنت كلك نظر ، وليس لنا بركة إلا أنت .

سيد هذا ولد سره بائع . ترى في أي المدارس تعلم كل تلك الخبرة ؟ أحسن بفجيمة حين عرف من بعض المدرسين أن قريه الذي يعمل له الجميع ألف حساب مجرد «ساقط توجيهي» . وقد سمع هذه الشهادة من أكثر من

واحد ، إلا أنه لم يشأ أن يصدقها ، كبر قريه في عينه أكثر عندما كان يذهب كل يوم جمعة لكي ينظف الشقة ، ويحضر لزوجته الطلبات من السوق . كانت شقة قريه تطفح بالمرز والنسيم ، وفيها أكثر مما في بيوت المسافرين إلى بلاد البترول . يا سبحان الله ، المتحوس منحوس في أي مكان . لقد هرب من عالم المسافرين في القرية فوجدته في المدينة ، وفي بيت قريه . ورغم أنه اعتاد عنده أكل مير اللحم المحمر ، والفاكهة المثلجة فإنه كان يتضايق من أولاد قريه الذين لا يحسون العظم ويقشرون الفاكهة . وكان الغيظ العظيم على زوجته التي تتحرك في الشقة بقميص من النايلون الأحمر . تأمل شعيرات سوداء مثل الزغب تبدو تحت إبطها ، وهو يتساءل : كيف جاء كل هذا المرز للأستاذ سيد وهو لم يشرق ولم يغرب ؟ .

قعد متربعا في آخر النهار على السجادة ، وسيد أفندي وزوجته وبعض الأولاد ، الذين لم يذهبوا إلى النادي ، يجلسون على أنثريه مودرن ، والتلفزيون الملون ينقل مباراة كرة القدم .

عاد صالح إلى حجرة البواب بالمدرسة بعد يوم كله تعب ومتعة وحسرة . إليه يا منيرة . ماذا تفيد ثلاثون جنيتها في هذا الزمن المظلوب ؟ الفقر في المدينة كما في القرية يكون . لا بد من الرحلة إلى البلاد البعيدة . أحسن رغبة في التبول . أعضاء فناء المدرسة والدورة حتى يقضى على الشعور بالوحدة والوحشة . تأمل بوله في الضوء لأول مرة ، فأحس أن بوله عكر ، وأنه يعاني آلاما لا يعرف لها سببا . عاد ثقيلا الخطى . وكلما اقترب من الحجرة شعر أنه يتضائل . يتضائل . بين اللحظة والنوم رأى أطفاله سيكون وأمه تقول له : كيف تمرر الحراب وتخرب الصغار . قلم من النوم خائفا يترقب ، وهو يقول :

- يا خفي اللطاف نجنا نجنا نخاف . . !

حاولت يا سادة يا كرام أن أعرف سر أحزان صالح أبو عيسى في هذه المرحلة ، فكان كثيرا ما يسكت !

- مثلك كان ينبغي أن يشكر الله على مآثاته .

- سأقول لك سرا . وربما كان خاصا بي وحدي .

بعيدا . ولكنه سوف يعود سلفاً بإذن الله ، كما قالت الأم ومعه كل مايشتهون . ابنته الكبرى كانت مروعة لحظة الرحيل ، كأنها حمامة وقعت في شرك صقر .

ياها أنا شافيه عينك على السفر هتزلزل
الغربة تربة ياها ، يتقل الأصول وتزول
تفنى الحلائق ، وكل الجساد متزول

وقد حدثني صالح نفسه - فيما دار بينه وبين من أحديث خاصة - أنه قد هزم منذ الليلة على أن يبدأ صفحة جديدة . صالح أبو زعوطين مات إلى الأبد ، ولن يعرفه أحد في بلاد الغربة ، ولن ينطقه واحد من أهل القرية ، لأنه سوف يصبح في حداد الأغنياء . فجعلت أنفبه واثبته ، وأتكره كان أعرفه . .



ورد في قول ماثور يا سادة يا كرام أن الطاعون نزل بمدينة يعيش فيها أحد السلف الصالح ، فحمل متاعه وهم بأن يخرج منها ، فقبل له كيف يهرب من قضاء الله ؟ فقال أهرب من قضاء الله إلى قدره . وهذا ما حدث لصالح الذي غابت أخباره عن زوجته وأولاده ، كأنما ابتلعته حوت وغاص في أعماق اليم ، بعد ستة شهور كوامل من الانتظار المخيف ، وودت رسالة من العزيز الغالي ، يقول كاتبها على لسانه :

زوجتنا العزيزة السيدة منيرة أم طلبة .

التحيات الطيبات لك ، والسلام المعطر بالورد والنعناع للأولاد فلذات الأكباد ، وسلام الله ورحمته ويركاته على جميع الأهل والجيران ، كل واحد باسمه ورسمه خوفاً من الخطأ والنسيان .

أعزك يا زوجتي المصونة والجمهرة المكتونة أن وصلت مدينة العين بأبو ظبي ، والناس هنا مسلمون وموحدون بالله مثلاً . وقد وجدت العمل بعد شهر من سلامة الوصول بفضل الله الذي لا ينسى عباده المخلصين . وأعمل في شغلة للمعمار حامل طوب ومونة . كنت أتمنى أن أعمل في وظيفة وأجلس على مكتب مثل الأستاذ سيد ،

- استشرت خيراً وحمدت الله على أن فك عقال لسانه ، فقد أخبرني بما أحشش - وإن كان قد زاد من عجبى بطل حكايتي - هل تظن أن الأمور خير من الأعمى ؟ في القرية كنت أحسن أني سعيد . سعيد جداً ، فأنا سيد الغنم . أشق على هذه ، والأعب تلك . أشرب اللبن ، وأجز الصوف . كنت في مملكة أنا وحدي السيد فيها ، وإن كانت ليست ملكاً لي . الحرمان في المدينة أقل - لكن الحرمان لا يولد الأحرار ، وإنما الشعور به والمعاناة منه .

عاودت صالح أبو زعوطين خواطر أمل مكبوت ، وأصر على أن يسير في الطريق حتى النهاية ، فلموت غنى أفضل من الحياة فقرا . وفي عصر يوم دخل على الشيخ عبد القادر مدرس اللغة العربية - الذي جلس بعد اليوم الدراسي يصصح الكراسات ، حتى يحين موعد الانطلاق إلى الدروس الخصوصية - فرق لحاله ، وأخرج نصف جنيه وأعطاه له ، لكن صالح قال له في ثقة : لا أريد مكنتات ، ولكني أريد حلاً للمشكلة .

قال الشيخ الذي لم تقارقه رصانة الأزهريين ، وهو عثور في بدلة مثل كيس القطن :

- عندك حق يا صالح . لقد تغير الزمان والرجال . أين الأيام التي كان الفقير يدخل فيها على الغنى فيعطيه الغنى في حلم وكرم ما يريد قاتلاً : إن جاوزتنا فمرحبا بالإقامة ، وإن جاوزتنا فمضجواً بالسلامة . لقد تغير كل شيء يا صالح وإن شاء الله سوف أساعدك في استخراج جواز السفر ، فوالد تلميذ عندي يعمل في مصلحة الجوازات .



لم تسع منيرة الفرقة ، وقد رأت الدفتر الأخضر في جيب صديري زوجها . فذبحت له فرقة ، وقالت : كلها لك يا مسدس وتاج رأسي . دخلت الحمام واغتسلت بصابونة معطرة ، وسرحت شعرها دون أن تضع عليه جازاً ، كما تفعل أحياناً بعد الاستحمام .

كان الرحيل يوم عيد ، حتى أطفاله الأربعة كانوا فخريين بأبيهم الذي سوف يركب الطائرة ، ويسافر بعيداً

لكن أمثال لا مزل لهم سوى العاقبة ، أدامها الله علينا وحفظها من كل سوء . الشغل متعب من شروق الشمس إلى مغربها ، واجو - كما يقولون هنا - حار وايد .

مرسل لك مبلغ ثلاثمائة بالتمام والكمال ، واصرف وتصرف بحكمة . اهتدى بالأولاد كثيرا جدا ، وادعى نزعل البنت لأنها أصبحت هروسة زوري قبر والدك وأطلبى لها الرحمة والغفران .

لا أعرف متى سأعود فكل شيء بأمره وسبحان علم الغيوب . أطلبى من الشيخ باز أن يحضر لقراءة القرآن كل صباح ، فالقرآن يطرح البركة في المكان ، ويطرد شياطين الإنس والجن .

صل وادعى الله يا منيرة أن يحفظ لنا العاقبة والصحة التي هي غاية القصد والمراد من رب العباد .

ألف تحية وكفاية كلام والسلام ختام .

من طرف العبد الفقير إلى ربه . . زوجك

صالح أبو حمسي

حدثني صالح فيما بعد أنه كتب على زوجته في الخطاب ، فقد ظل ثلاثة شهور كاملة يبحث عن عمل ، بلد تستقبله وأخرى تطرده . بات ليالي كثيرة في العراء بلا فرش ولا غطاء ، بغير زاد ولا مال ، ولولا بعض العطايا والهبات من أهل الخير لمات ، جوعا ، وما عرف الذباب الأزرق له مكانا . في هذه الليالي الطويلة كان لا يفارقه طيف منيرة تقول له : تحمسل ، كله من أجل العيال يا صالح . كما كانت صورة أمه تظهر أمامه دائما باكية .

سأل نفسه هل يعرف الموتى قسوة ما يعانيه أحبائهم في الحياة الدنيا ، وهل طلوع الروح يمنع الوصال بين عالم الحياة وعالم الموت ؟ لا يستطيع أن ينسى رؤى ما مثل الكابوس ، فقد رأى فيها يرى النائم أمه مرتدية ملابس ممزقة ، وقد حلت مقطعا من الروث ، وتسير في أرض موحلة بالزفت ، تسمرت قدماعها وكلما حاولت أن ترفعهما خرج الواحدة دامية ، وقد التصق لحمها بالزفت ، فأخذت تصيح : عيني حليك وهل .. يا عزيز عيني .. عيني يا صالح .. عيني يا عزيز عيني !

استغف من الرؤيا فرعاً كماما يتخبطه الشيطان من المس . ظل الكابوس محضراً في وجهه قال هروم كلما صادف أحوال البحث عن عمل في بلاد لا يعرف فيها أحداً ولا يملك شيئاً . أمر خفى عليه في هذا الحلم ، فسره بعض الزملاء له ، وروا فيه دليل كرامة ، لا يظهر إلا لمن كشف الله عنه الحجاب ، فألام الأم في الحلم هي مكابذاته في بلده ، وفي « أبو ظبي » ، من أجل البحث عن عمل يكتبه هو وأسرته ، والعين التي نادى عليها أمه هي المدينة التي قدر له أن يعمل فيها ، لذلك سماه الزملاء صالح المبارك وصالح المبروك ، وصالح العيني ، نسبة إلى مدينة العين . وصلى صالح ما قيل فصار يكثر من الصلاة في أوقاتها ومن تلاوة القرآن ، وترديد بعض الأحاديث التي حفظها عن الشيخ عمران من خطب الجمع والعبد .

أحسن صالح برضى وقناعة بعد أن جاءه خطاب يعلم وصول المال لمنيرة ، وأخذ يشكر الله في السر والعلن ، فقد أطمعه بعد جوع ، وأمنه بعد خوف . وكان لا يشغله عن ذكر الله شاغل من شواغل الدنيا الكثيرة ، بعد المشاء ، طعاماً ، وصلاة ، كانوا يجلسون جميعاً ، كل واحد يحترمه وطموحه ، إلا صالح الذي كان يمشي بينهم كأنه مجلوب يسمع ولا يتكلم ، وكلما سأله زميل في أمر من الأمور رد عليه في ثقة المؤمن « ولا تقولوا لشيء إني فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله » . لم يعد أحد يناديه باسمه ، فقد صار هند البعض الشيخ صالح . وعند الآخرين . الحاج صالح . . رغم أنهم يعلمون أنه لم ينج بيت الله الحرام .

وفي ليلة لا تنسى انتهى مجلس الأكل والصلاة والسمر ، وانتشر كل جماعة في حجرة يرصون أنفسهم فيها مثل حلبة السردين . الجميع « فواعلية » ، لكن التيب رغم قسوته كان لا يقضى على قلق الكثيرين ، ولا حل خوفهم على الأهل في بلادهم البعيدة .

في هذه الليلة تلا الشيخ صالح « وورد » ما قبل النوم ، واستعاذ بربه من الهم والحزن والمجز والكسل ، واستغفره من الخطايا والأثام ، ونام مرددا : « الحمد لله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض ولا في السماء وهو السميع

العليه ، لكنه ظل عصي النوم ، ومرت أمام خواطره صورة كل من يعرف في بر مصر من الموت والأحياء ، مرت صور الجميع بسلام أمة إلا صورة أمه المحزنة دوماً . كأنها تحمل هم السنين . وظلت تلومه قائلة : هانت عليك بلادك ، هكذا يا صالح تغرب العمار ، وتعمر الحراب .
أحسن به رفيق صيدى فقال :

- مالك يا شيخ صالح ؟ غدا سيجارة ورحل الله .

أسمى صالح الذى ينصح الكل في حاجة إلى من ينصحه . أحسن وهو يسحب نفساً عميقاً من السيجارة ويطرده أنه مضيق مثل الدخان . حين رمى القرب من يده أحسن أنه هو والعقب سيان . نظر إلى بقية الأعقاب التى ملأت الحجارة فانبهت دموع سائغة على خديه ، خرج إلى الحلاء ليفك حصرت من البول ، وحن لا يشعر ببيكاته أحد . أخذ يصاتب زوجته في سره : «سأعك الله يا منيرة ، صالح صار الآن عقب سيجارة ، من أجل الحلم بدار جديدة ، وملابس ناعمة ، وقمصان أخرى» .

وقد ذكر صالح فيها ذكر أنه لم يمان طوال سنواته الخمسين من أية حلة من العليل ، لكنه في الأيام الأخيرة بدأ يمان ألاماً لا يعرف لها مصدراً ، فكل أجزاء الجسد توجعه ، ورحم الصلاة والمناجاة إلا أن نفسه أيضاً كانت حليلة . الصراع الحفى الذى مزق الرجل أن دور الشيخ جملة يسدو في صورة الزاهد الصابر الذى لا يشكو ، ولا يتحدث ، بينما كانت الألام في داخله تفيض أنهاراً ، تسبح فيها خيول الحوف ، والقلق ، والمرض .

ازدادت حالة صالح النفسية والجسدية سوءاً ، وأصبح لا يكلم الناس إلا ركزاً ، وقد ظن كثير من زملائه أنه وصل إلى مرتبة اليقين الحققة ، وأن ما نزل عليه من سكينه ورضى جعله يتعد عن التفكير فيما يفكر فيه عامة الناس ، وقد قسر ذلك واحد من خبراء الصعيد وقال :

- إن صالح لابد أن يكون قد أخذ العهد قبل أن يأتى على واحد من أولياء الله الصالحين .

وداح يصعد كرامات أتباع سيدى عبد الرحيم الفتاوى ، وأحوال من يأنفون العهد عليه .

وهنا قال صالح لنفسه : «لا شك أن رضا العبد من رضا الرب ، فمن رضى عنه الله أرضى عنه خلقه» . وأحس أن الإيمان ينسبه كثيراً عما هو فيه من الآلام والأوجاع . ولكن الذى ألم صالح وأخافه في أيامه الأخيرة أمران :

الأول : الإفراط في التدخين خاصة قبيل النوم .
عجيب أمر هذا الدخان يبدون يذمونه أن نفسه هى التى تستحرق إذا لم يحرق السيجارة .

والأمر الثانى : أن عافية صالح قد هُتت ، فشحبت لونه وهزل جسده ، والأخطر من هذا - وهو ما لم يحرق على قوله لأحد ، حتى لزويته منيرة - هذا الأمر أنه لم يعد قادراً على أن يتحكم في بوله كثيراً . وقد حيرته هذه الظاهرة في أول المهد بها ، وكان ما أخافه منها ليس حال المرض ، فالأعمار كما يقال كلها بيد الله ، ولكن ما أحزنه أنه لن يستطيع أن يؤم الناس في الصلاة ، كما يفعل كثيراً مع أتباعه .

وقد احتار بعض مريديه في تحليل ذلك ، فمنهم من ردها إلى المرض ، (خاصة وأن أخبار المرض يومياً ليست غريبة على تجمعاتهم ، فالغربة - كما قال لهم صالح نفسه ذات مرة - تلد من الأمراض سالاً عين رأت ، ولا أذن سمعت كما ردها بعضهم إلى الحزن الذى يبدد الجبال ، ويصف الأعمار ، ومنهم من قال : إنه وصل إلى مرتبة الولي - مثل كافة أولياء الله ، الذين لا أخوف عليهم - ومنهم من رأى أن صالحاً رجلاً طيب القلب ، وأن الله سبحانه رب قلوب ، والرجل بشهادة الجميع قلبه مثل اللبن الحليب . وقد ساعد على عدم اعتزاز بقيتهم في أن صالحاً ولى أو يجذب على الأقل ، أنه لا يكذب ، ولا يتلون مع كبير أو صغير ، كما أنه لا يكف أثناء الصعود على الصقالة . أو النزول منها عن ترديد آيات من القرآن الكريم ، أو ذكر أدميته الماثورة طالباً فيها العفو والمغفرة ، والصودة السائلة إلى الأهل والديار . وقد سأل بعض الأصدقاء قائلاً :

- مالك يا شيخ صالح هل أنت مريض ؟ .
- ظن خيرا ولا تسأل عن السبب . ١١

يوم يعود إلى القرية واحد من أبنائها النازحين المشردين يكون يوم عيد . الشيخ حسن المظمم البهلول صلا الشوارع والحارات صالحا :

- الله حى . الله حى . صالح حى . صالح حى .
انتظروه الأصدقاء عند مدخل القرية ، وقرية من البيت .

منيرة نظفت الدار ، وطبخت للقدم العزيز حلة محشى ورق عنب ، وذكر بطحن تموضه عن أيام الحرمان . كل لحظة ترد إليها جارة تسأل عنه يود حق لا تنساها في الهدايا ، بل إن أبا منيرة نفسه جاء بطحن حل صهريه وذكرها بأن تحضر له سلفة مائة جنيه إلى أن يأتى موسم القطن .

أول مرة تدخل الحفائب الملونة دار صالح الذى جاء راكبا عربية ويهيجوه من المطار حتى باب الدار . هلت زغاريد منيرة وابيتها ، وكذا زغاريد الجارات والقرينات . امتلأت الدار الصغيرة بكثير من الأهل والأصدقاء ، جاموا يستقبلون العزيز الذى غاب حولين كاملين .

وعلى غير ما كان يكون . فقد ظل الجميع يطلبون منه أن يحدّثهم بما فعل ورأى ، وأن يحكى لهم عن بطولاته وصولاته . أحس آلاما لا يعرف من أين نجي . فكل عضو فيه يشكو يتوجع . أراد أن يبكى ، وأن يقبل التراب ، ولكنهم أخلوا يردود ما ذكر غيره من القادمين من نواقر وحكايات ، هن الأجور العالية ، والأطعمة الفاخرة ، والمشروبات الكثيرة ، والفاكهة المتنوعة ، لدرجة أن بعضهم ذكر أنه ملأ أكل التفاح ، واشتاق إلى الجميز . كما أخذوا يثرثرون عن الملابس ، والأدوات الكهربائية ، وصالح يستمع كأنما هم الذين جاموا من الخارج وليس هو . وأخذ يقول في نفسه : والله لو علموا ما أهدم لضحكوا قليلا ولبكوا كثيرا . . . ولكنهم قرو مسرفون .

- سأل واحد في دلال :

- أكيد سوف ترجع يا صالح .

فرد بأسرع مما سئل : «ولا تقولن لشيء إنى فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله» خرجوا وهم يتهايمون بأن صالحا الساذج الذى كان بزغبطين قد انتهى . وهذا المعلم صالح ، أو الحاج صالح ، يتخايب ، ولا يريد أن يفصح عن نواياه خشية الحسد ، أو أن يطلب منه أحد سلفة أو مساهمة .

حدثني صالح عن انطباعه السيء من هذه الحفاوة الكاذبة التى قُوبِل بها قائلا :

- تخنيت لو كان معى شمروخ طويل وضربتهم جميعا . هذا الصنف من البشر لا هم لهم إلا الفرجة حل عباد الله . لا يحاولون أن يفعلوا شيئا . كل بضاعتهم الكلام . الكلام الذى لا يعمل معنى . أه لو كانوا يعلمون .

- يعلمون ماذا ؟

- إن الكنوز الحقيقية هنا حل هذه الأرض ، وأن كل ماهو مستورد باطل وقبض الريح .

انفض السامر والسمار ، وشلا الصائد الحبيب إلى زوجته أم طلبة كما كان يدعوها في لحظات الدلال . أخرج للأولاد هداياهم ، وذهبوا إلى حجرتهم لابسين الملابس المستوردة ، وأصروا أن يناموا بها حتى يحسوا بالمر الجديد الذى تمناه طويلا .

ليست منيرة قميص النايلون الأحمر ، وجلست بين يديه في دلال ، وأخذت تتأمل في مودة . لم يكن من السهل أن تترك ما ظهر حل جسده من هزال وضعف . لكنها للسلطة : لحظة للفرجة ، وليست للبكاء . اقتربت منه واقترب منها ، وتغيأت له وتبها لها ، لكنه أحس برغبة جاعحة في أن يمدحن سيجارة . أخذت تمص الدخان في صمت وحسرة ، وهى تتأمل في شوق ورغبة . عاودته آلام القرية ومرارة الليالى السوداء . التفتت به أكثر . . وأكثر . أحس وهو يرمى القعب المشتعل في أرض الغرفة

الرجل المبارك - رحمة الله عليه - بصفاء قلبه أن أجله قد انتهى ، فجاء ليموت بين أهله وعلى فراشه .

وأصبح الحديث عن الشيخ صالح شغل القرية الشاغل في الحقول ، والبيوت ، والمقاهي ، وبدأوا يتحدثون عن كراماته حيا وميتا ، فقد ذكر بعض المشيعين أن النعش كان يطير كأنما يريد أن يخرج من دار الباطل إلى دار الحق ، وأنهم رأوا طائرا أخضر يطير حين دفن الرجل الطيب بجوار أمه .

وقد ذكر أبو الغيط اللّحاد أن شجرة بدأت تخضر على باب قبره دون أن يزرعها أو يسقيها ، وعندما جلست بجوار هذه الشجرة امرأة عاقر بالمصادفة ، أحسّت برغبة في أن تنام مع زوجها ، فحملت بعد سبع سنين عجاف ، ونذرت إن جاء المولود ولدا فسوف تسميه صالحا .

ولم يكف أهل القرية عن الحديث عن كرامات صالح حيناً من الدهر ، إلى أن حضر وأغد جديد ، فذهبوا إليه يستقبلونه بحفاوة ، ويسألونه عما جرى له من أحداث في البلاد السعيدة البعيدة ، فالعين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع ، ما كان فهو ما يكون ، وما صنع فهو الذي يصنع ، فليس تحت الشمس جديد . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يجبر بالكل

وهنا يا سادة يا كرام طلع الصباح ، وسكت الراوي عن الكلام المباح .

القاهرة : طه وادي

أنه مفرغ من الدخول . نقل ناظره بين العقب ، والمرأة . عاودته الأم عقب محترق . حاول أن يقول شيئا ، لكن الكلام مات في جوفه .

حاولت أن تتحسس جسده فأفزعها ما بين اليوم والأمس . أحسّت أنها تضع يدها على مومياء . ارتجت في تخاذل على الفراش ، وهي تحس مرارة تملأ فمها . أخرج سيجارة أخرى ، وأخذ نفسا عميقا ، كانت امرأته نائمة تنأوه ، وعرق بارد يتصبب من جبهته . وهو يحاول أن يتبين من خلال الدخان طيف أمه .

وفي نفس الساعة التي وصل فيها من اليوم التالي مات صالح ، واحترق أهل القرية في تبرير سر هذه الوفاة المباشرة ، والميتة المفجرة . فقد خرج السر الإلهي منه ما بين طرفة عين وانتباهتها ، دون ألم أو حشيرة ، والبسمة مرسومة على أسارير وجهه . وقد ذكر بعض المتطوعين لتفسير أي شيء في الدنيا ، أن صالحا كان يعمل كثيرا ، ويأكل قليلا ، والبعض الآخر قال إن صالحا وجد حقيقة مملوءة بالمال ، ولم يستطع أن يتحمل الفرجة فطلق ومات ، وآخرون قالوا إن فلوس صالح ضاعت أثناء العودة فمات كمدا . وهناك روايات وروايات ، فالتاس هنا - كما قال عنهم صالح - لا يميزون سوى الكلام .

وأهل القرية رغم اختلافهم في سر الوفاة اتفقوا على شيء واحد ، هو أن صالحا هذا به شيء الله ، فقد أدرك

حيوانات ، وطيور

محمد المخزنجي

الكلاب

لما انقطع نباح الكلاب المنكر فجأة ، أحسست بالدهشة والارتياح وقلت : خيرا ، لعل المطر كشحهم . وقد كنت أسمع صوت مطوله المشتد ، وكانت الدنيا بردا قارسا لهذا خشيت أن أفتح الشباك أو باب الشرفة . ثم إن النزول تحت الغطاء في هذا الجو كان يخفف من وطأة الشعور بالوحدة والحزن اللذين يبعثها صوت المطر ، وينعش بالدفء ذكريات طيبة قديمة ، وأخيلة ترغرف في أفق بعيد .

لا أدري لماذا فشلت في استدعاء أي ذكرى ، أو اصطناع حلم بقطعة ما ، وظلت خواطري مشدودة إلى لمة الكلاب التي غاب نباحها فجأة .

كانوا خمسة أو ستة أو سبعة كلاب ينفثون دوما بالنهار ويظهرون في عمق الليل ، وكان مفترضا أنهم بنباحهم الصاحي والسهر الممتد ، يمنحون المكان شعورا بأمان ما ، لكن العكس : صاروا مصدر إزعاج وكرب شديد لكل من يلوذ بهذة الليل بعد صخب النهار ، إذ كان صحن الليل الخالي يأخذ نباحهم المسعور ، ويكبره ، ويزوده بالصدى والرنين ، فيستحيل إلى غارات من نصال مصطكة ، تظل تحترق أغشية الأذان ، وتنغرس في أعصاب السمع طوال الليل .

كان أقل الأشياء كفيلا بتفجير نباحهم . . . صراع على عظمة وجدها أحدهم في كوم القمامة وهم عليه مزدحون ، أو مرور كلب متفرد غريب على مبعدة ، أو وثبة قطعة من سطح إلى سطح . . خريشة فأر في صدع جدار قديم ، أو مروق عرصة من تحت عقب باب ، أو دبة صرصور ليل هوى بعدما أرهقه التحويم حول واحد من مصابيح الشوارع .

كانوا ينبحون ، ويسمعون صدى النباح ، فيخالون أن كلابا أخرى تنبح عليهم فهم عليها ينبحون . ينبحون على أي شيء إلا اللصوص الذين جاءوا مرة ورسوا إليهم بكسرات خبز دهنت بمزقة ظلوا يلحسونها بيننا الشرفات تسرق ، والأسطح تسرق ، وعدادات المياه والنور ولمبات الشوارع تسرق ، كل الأشياء تسرق حتى لم يعد لنباحهم المسعور من معنى ، أي معنى ، وهم يواصلون النباح الذي ازداد اشتعالا في الليالي الأخيرة لأن أنثى بينهم كانت في موسم التنافذ وهم عليها يتصارعون ، حتى بعد تمام الاختيار يظلون يتصارعون . . يتزاحمون ، ويدسون بأبوازمهم ، ولا يكفون عن النباح .

بدا أنثى سأنام وأحلم أحلاما بهيجة ، أو بالأدنى ناعمة الحزن ، في هذه الليلة الماطرة الخالية من النباح ، لكني مكثت طوال الليل أصارع أمواج كوابيس سوداء ، فيها لمة

من كلاب جربة مسعورة ، تنفل في دوامات من جرى متواصل ونباح شيطاني وعقر بالأنياب وخش بالأظافر وتزاحم .

وصباحا ، كانت الدنيا مفسولة ويرك المطر في كل الأماكن ، وكنا نخرج من أبواب البيوت رافعين أرجلنا بناطيلنا ونمشي بحذر على الأرصفة حتى لا نبتل ، وعند رأس الشارع انتبهنا إلى سكان أول بيت وقد فتحوا الشايك ، وأبواب الشرفات ، وأطلوا منها يزعمون ، ويشيرون بأياديهم إلينا : ومن بعيد . من بعيد . لقوا من بعيد . ورأينا على الرصيف لمة الكلاب . في سلسلة صنعتها أجسادهم المتعاقبة وراء بعضها بعضا ووراء الكلبة التي كانت مدفوعة بقوة طابور هائج إلى عمود النور ، تضمه ملتزمة به ، مصعوقة وهم وراءها مصعوقون .

القطط

إيه يا قطط تعول في قلب الليل الشتوي وأنا سهران متلف في البطانية أطل من شق فيها على صفحات كتاب . . ثموه وتشب على الأبواب وتخريش وتنادي بجواه فيه بكاه ونواح .

(كنت أتشامد من صوتها ذاك في أول الأمر لأن ذلك كان يعني أن أحدا سيموت في الصباح ، ولما مكثت تعوى طوال ليلالي الشتاء دون انقطاع ، ولم يمت أحد ، أدركت أنها ظلت جائعة وميتردة ، لأن صفائح قلمة البيوت لم يمد فيها فوائض من طعام) .

أنا أيتها القطط ليس أمامي سوى رغيث واحد سأكله بأي شيء لأتمكن من النعاس في هذا البرد . لكنها تستمر ثموه مواهبا الباكي وتخريش ، وأظل طوال الليل أهدأها بصوتي وبس . بس . أمش . أمش وأقذفها بورقة كلما فتحت بابي ، أو أدخل في روعها أنني سأقذفها بالكتاب فتجري مخفية ، ثم تعود ثموه وتعول .

في الصباح أعرف أن القطط هذه الأيام قد فقدت شيئا عزيزا من عاداتها القديمة . . لم تعد حريصة على النظافة ، كما مضى ، أو أن شيئا ما أصابها وهي في الصلاة . . في المطبخ . . على درجات السلم . . والمداخل حتى الشارع ، فأجهز لها هراوة من يد مقشقة قديمة

(ربما سأتحول إلى قاتل قطط حين يمين الليل !!)

القنافذ

في ليالي بدر الربيع . والدنيا فضة في فضة في دفه ونسائم عاطرات كالظلال تخرج من ظلال بيوتنا القابعة في الأرض الحلاء ما بين المقابر والحقول . تتساحب بلا صوت حفاة أو متعلين أحذية . أحذية من المطاط أو جلد الماعز . أبادينا في لفائف من قماش . وفي جيوبنا من الحصى حفات .

نتقدم بحذر . بحذر نتقدم على الطريق الترابية المكسوة بغبار الفضة القمرية . حديدات القبور مفضضة هنا . وأبسطة الشيطان مفضضة هناك . والقنافذ بقع داكنة تخرج من جحورها عند أقدام المقابر . تتجه إلى ظلال الشجر وجوارف الترع وأطراف النيطان . جائعة تسعى بسرعة تدهشنا إلى غذاء من الصراصير والضفادع والقواقع وجذور النباتات وشرار الأناسي إن واجهتها . ونحن في أثرها نسرع كاتمين أصغر صوت .

نقترب ونقترب ونرمي عليها بحصانا . تسكن منكورة في الحال . تبدو ككرات جامدة من شوك جامد باللحيلة . نتقدم نرفمها ساكنة ونعود في ضوء القمر البدر نطلق من أصواتنا ما كتمنا . وتتصاهل الضحكات .

وفي ضوء مصابيح البيوت نلقى بكرات الشوك في طسوت الماء . تنفك . ويرغم تكرار المشهد ذاته أمام عيوننا نحن صيادو القنافذ الهواة . تظل تدهشنا أبواز القنافذ المدبية وعيونها الخرزية السوداء التي تلمع . وتظل تدهشنا أذنانيها والأرجل القصار القصار التي نعرف سرعتها . والتي يعنيها دوما نزع أطاقرها فهي جراحة وقوية . هذا بالطبع بعد أن نذيبها سهلة بالأمواس وهي طافية فوق الماء . ونسلخ جلودها البارزة الشوك متافين ونحن نفضح . .

ثم . ثم تقدمها غذاء يقال إن فيه شفاء للمحمومين الصفر . وفيه الردع للمتعاجين من الفتيان . إن أكلوا منه يغزرو في صدورهم شعر كالشوك كالشوك يوحى بتصام الجسارة .

العصافير !

أين العصافير ؟

لا أسمع شقيقة العصافير خارج شبكي المعلق ،

والحجرة محكمة الإظلام ، فهل تأخرت في النوم والنهار طالع ؟ أم أنه الليل لم يرحل بعد ؟

ساعتى معطلة من يوم نزلت بها البحر القريب في أول الصيف ، ومذابحى الصغير نفذت حجاراته ، وهذه المصحبة نائية ، وأنا الآن لا أسمع شقشقة العصافير .

فأين العصافير ؟

العصافير مكثت لاحظتها على أغصان الشجرة قرب نافذتى بسكن الأطباء شهورا ، وعندما أغلقت النافذة زهدا في رؤية المزيد من بؤس المرضى ، إذ يتواجدون بالحديقة أيضا ، اكتشفت أن جوقة العصافير قد صارت منبى في عزلة سكنى والظلام : ففي الخامسة والنصف ، وأول ضوء ، يروح يشقشق عصافير بعده تسمى الشقشقات وتعلو ، تعلو حتى السابعة لحظة اكتمال الشروق : تبلغ ذروة ارتفاعها والكثافة ، ثم تأخذ في الهبوط والخفوت والنصول والمهل حتى الثامنة ، تكون كحوارات ما قبل الرحيل ضئيلة تباعد أسيانته ، وفي التاسعة تتلاشى إذ تطير العصافير جميعا إلى مواضع قوتها والمساقى ، وفي آخر النهار تعود . تترثر تعبى بشقشقات واهنة تشد وتشعل في لحظة اكتمال الغروب ، وتأخذ تحير كلما هبط الظلام ، وفي الحلقة سكنت . وها أنذا لا أسمع شقشقة العصافير !

فأين العصافير ؟

أنقض من سريري لأفتح شبابكى أخيرا بعد شهرين طوال ، وقد تعلمت كيف أفتح دون أن أفزع العصافير : ببعد أفتح الزجاج ، يحذر أفتح الشيش : لا عصافير على الشجرة . لا عصافير !

أين العصافير ؟

الدنيا فجر ، والشمس لم تصعد بعد ، فأين العصافير ؟ أتش ببصرى عنها بين الأغصان المزدحمة والورق المتكاثف وقش الأعشاش المهجورة ، فيفجأ عني ملتغا يزحف : أجعل مرتعا ، أغلق الزجاج بسرعة ، بسرعة ، وفي مكانى أستمع مأخوذا مبهور الأنفاس .

أطل أرقبه بخوف من وواء الزجاج ، وهو على الفرع القريب كامن ، وألقى بنظرة إلى الأرض فأبصر المرضى في جلايب الممرور البيض المصفرة وسط جلودهم الشاحبة المرتخية يهيمون سكوتا وفرادى كالموق الأحياء ، وأرفع عني إلى زرقة السماء الممتدة على أجد العصافير . لا عصافير في الزرقة .

أين العصافير ؟

العصافير أتذكر شقشقاتها التي كنت بها أفرح وأعرف المواعيد ، فتندفع إلى ذاكرتى على غير انتظار أصداة عشرات الأغاني ، أغان كثيرة إذ كنا نحب الأغاني : نسهر جمعا فتسهر على صحبتنا الأغاني ، ونلتقى مثى فتلتنا بالود الأغاني ، ونفرد فتصاحب وحدتنا وانفراد أصواتنا بالخنو الأغاني ، نسبح أو نغنى فتصير الدنيا نفس الدنيا بمكة وأرحب بعد الأغاني .

فأين الأغاني ؟

يهبط الشهور بالافتقاد فأهبط بالبصر من انفساح الزرقة السماوية إلى زحمة الأغصان ، أراه فأنشغل بكيف ؟ كيف أضربه ضربة واحدة قاضية لا تخطئه . كيف ؟ وكنت خلالها أفكر في عودة العصافير .

المصورة : محمد المخزنجي

حسنى محمد بدوى العزلة

القهوة فى ضجر . . ولم يبدُ عليه أنه على موعد مع أحد .

وفى الظهيرة ، وأبته يفضّ لفافة صغيرة . سحب منها رغيفاً وقسم منه قطعة واحدة . راح يعضها ببطء شديد ثم ازدردتها فى مشقة . إننى أنرصده منذ الصباح وحذى فى غرفتى ، وحسنى فى بيتى المهجور ! إننى مريض كمنّ انتابته حمى . . يفيض ذهنى بأفكار ويحشى صدرى بمشاعر وهواجس . إننى حيسى غرفتى كمنّ القبر به عنوة فى أرجوحة خفية تديرها قوى خفية دوراناً أبدياً لا معنى له . وليس لدى ما أفعله ، فتعمدت فى هذه الحال أن أجد فى مشهد المقهى قبالتى بعض التسلية والتسرية . ولكنى اليوم لا أجد شيئاً من ذلك على الإطلاق . ليس أمامى سوى الحلاوة والحواء : مقهى فسيح تحيط به من كل جانب نوافذ زجاجية تصفمها رياح باردة شاردة جبر بحسنى هائج الأمواج . والمقهى من الداخل : ساحة من البلاط المتلجج والموائد الخاوية والمقاعد الخالية . ليس فى المقهى إلا رجل وحيد ، ضائع مشهده فى ركنه ، شعورى بالملل : زفرت زفرة طويلة وتنهلت فى تريم ، ثم أسندت جبينه على نافذتى . .

ويعد قاتيل ، رحّت فى إغفامة من النوم . ولما صحوّت ، وجدت الرجل ما يزال قابلاً فى ركنه لا يفعل شيئاً على

فى ساعات الضيق ، أجلس إلى نافذتى ، وأتأمل من خلالها الناس فى رواحهم وغدوهم . . وأنا اليوم متقبض الصدر . . مريض . الأزمنى مرضى غرفتى الصغيرة منذ أيام . . الشوارع تحت نافذتى خالية من المارة والحركة . الجوى شتاء ، قارس البرد ، عاصف الرياح ، مكتهر .

ويطيب لى فى هذه الحال أن أنشغل بعض الوقت عن نفسى فأرتب زبائن المقهى الفسيح الذى يقع فى مواجهتى . تطل نافذتى على مقهى عتيق . ولكن المقهى أيضاً منذ الصباح الباكر خالٍ إلا من رجل نحيف ، شاحب الوجه ، عارى الرأس ، أبيض الشعر . جلس فى ركن قريب من مجلسى فى صمت . بدا لى فى معطفه الأسود الكالع وهيته الغامضة كرجل من رجال الفكر أو الكفاح السياسى المضرويين . هكذا بدا لى فى الوهلة الأولى ، وهو غريب عن المقهى ، أراه لأول مرة هنا . وشدّ انتباهى إليه أنه لم يتأخر مجيئه منذ الصباح الباكر . وما هو النهار قد تلاشى نورهُ الرائق فى قلب الليل البارد .

لمحت فى الصباح من وراء زجاج النافذة وهو يدخل المقهى ويلقى بجسمه فوق المقعد الخيزرانى ، كما طرح فوق المائدة الصغيرة رزمة من الصحف والمجلات . ولم يتأخر إحداها بالقرائة أو الاطلاع . لمحت يرتشف فنجاناً

الإطلاق ، ولم يجدَّ جديد . ساءلت نفسي : كيف يجلس كهول في مقهى خالٍ بارد طوال هذه الساعات دون أن يبرحه لحظة ، ولا يفعل شيئاً ؟ .. بلا صاحب .. لا يلبس الدومينو ولا «الطالوة» .. لا يقرأ .. فهو تارة يتكىء بذراعه على حافة المائدة كمن يوشك على الانكشاف والسقوط ، وتارة أخرى يسند ذقنه المذنب على كتفه النحيقة كمومياء محنطة ، شارد النظرات . أهو ينظر في لا شيء ؟ ولكن من يدرى ؟ .. وكدت أتفاغل عنه وأهمل النظر إليه ...

وفجأة ، لمحته قد أُل بحركة مثيرة بعض الشيء . رأيته يمسك بلفافته الصغيرة ويسطها فوق بلاط الأرضية بين قدميه . دقت النظر فرأيت أيضاً قطعة صغيرة بيضاء برزت من بين قوائم المقاعد والموائد . اتسلت وتهدأت بخطوات كسولة بائسة تجاه حذاء الباهت . انحنى الرجل وسط اللقطة ثم أشار إلى القطعة في رفق بأصابعه الطويلة أن تأني إليه ليطعمها . وهنا ، تضحست وجهه بنظرة دقيقة ، فلمحت ابتسامة خفيفة رفَّت على شفتيه . ولكن القطعة ظلت تشتم اللقطة لحظات قصيرة ، ثم استدارت وانسحبت متراجمة بعيداً عنها في تأفف .. ثم توارت واختفت في أحد الأركان الممتنة فانطلقت ابتسامة الرجل ! حدث صغير عابر ، لكنه ضاعفت من شعوري بالأسى !

تكاثفت سحب الشتاء ، فبدت الدنيا كلها وقد تذررت بوشاح دخان رمادي حزين ، شمل غرقي والشوارع والمقهى والرجل في ركته . ولكني أتمتع بحلّة البصر فرأيت هذا الحدث الصغير الذي وقع في صمت فوخز صميم قلبي . إن أحدًا من أهل المدينة هنا ، لم يعرف بالطبع شيئاً مما حدث الآن . شعرت بالإعجاب ، لكني ظلمت أقرب الرجل باهتمام وتعاطف بعد ما وقع له من هوان ذلك الحدث الصغير .. وخطرت خاطري غريب : إن يصري قد وقع على هذا الرجل ، عندما كنت صغيراً ، وكان يشتمل حماساً وحيوية ، ويشع وجوهه أملاً ، وهلمته المهية عزة ، وسط جامهر غفيرة .. خطرت أنه من كانوا يهودون

المظاهرات في سنوات عصية ضد الاحتلال .. وضد استبداد السلطات ! .. كما ساءلت نفسي : حقاً ، من أين جاء هذا الرجل ؟ وفيّم يفكر ؟ وإلى أين يذهب عندما يتنادر المقهى ؟ .. ظلمت أنظر إليه بالرغم من أنه لا يفعل شيئاً على الإطلاق . تفرست في عيني - وهو لا يلحني وأنا متوارٍ في ركبي ، فلم أجد فيها أثراً للرغبة في النوم . إنه مسنٌ ، طال به الجلوس ، فكيف لا يغلبه النوم ، أو يقوم ويتحرك ؟ .. لقد لمحت في أعماق عيني بعض ما يختلج به قلبه من مشاعر . هل لديه ما يقضي به إلى مخلوق ؟ .. ورميت بعصري في كل أرجاء المقهى ، فلم أجد مخلوقاً آخر يهمر خواده ، حتى (جرسون) المقهى اختفى تماماً ، وكان المكان لم يدخله إنسان منذ أعوام ، ولم تدفء جوه البارد أنفاس بشر منذ زمن قديم . قلت لنفسي : «أنا الآن في ريعان الشباب ، ومع ذلك فأنا والكهل متشابهان !» . وفجأة ، لاح على باب المقهى الحارجي ، رجل آخر . طويل القامة ، متفوس الظهر ، يرتدى جلباباً بالياً ، يحمل تحت إبطه صندوقاً لسح الأحذية . دخل الرجل المقهى واتجه نحو الزبون الوحيد . اقترب منه في خفة ، فالتفت إليه الكهل الذي بدّل ، في تلك اللحظة ، وكأنه لم يتحدث إلى مخلوق أو لم يحدث إنسان منذ أعوام ، فالتفت صمته الزمن ! .. إن الإنسان منقاد بقله خوفاً قلبه الكسير أو امتلاؤه . لَوْح له بكفه في حركة تنم عن ترحاب حار ، فهرع إليه ماسح الأحذية وأقنى بين ساقيه على البلاط ، ثم انهمك في مسح الحذاء ، وكأنه هو الآخر لم يلق زبوناً منذ أعوام . ورأيت الكفين المعروفتين ، والدراعين والكفتين ، البارزة المظلم ، وهي تهر وتطلق بمنة وسرة في حركة متتابعة بنشاط وحيّة - وكان أمراً جديداً دافئاً قد شاع في جو المقهى البارد . ورأيت الرأس الأسمر ذا الشعر الجعد وهو يتطلع بين لحظة وأخرى ، إلى وجه الكهل الصامت . ولحمت الابتسامة الريفية الساذجة ترويح في صفاء غريب تحت بصيص من ضوء المقهى الكائن الذي سطع وانبثق فجأة من مصدر مجهول ، كما التمع أيضاً شيء آخر بين الرجلين . التمع الحذاء الذي ظل منطفئاً باهتاً منذ الصباح ..

وبعد دقائق ، ضرب ماسح الأحذية بكفّه على الصندوق ، ثم قام فتشحه الكهل أجره .

وعندما حل الماسح صندوقه ، مدّ إليه الكهل يده وها رزمة الصحف والمجلات ، فتناولها الرجل وهز رأسه شاكراً ، ثم دسها على القود في صدره العاري من خلال شقّ جلبابه بامتنان ورضاً كمن شعر على التوبالدفء ، ثم استدار مبتسماً وعطا خطوات . وهنا ، وقع حدث صغير آخر بعث في نفس شعوراً مروعاً . فصدما ابتعد ماسح الأحذية خطوات ، ونظر متعلماً إلى ظهر الرجل وأولمأ إليه في لهفة . ففرفاه . أراد أن يقول له كلمة . لكنه لم يستطع !

إن ماسح الأحذية قد مضى الآن في سبيله دون أن يلمح هذه الأيماة التي نالته لعله يجلس فيستمع إليه ! رأيت وحدي هذه الأيماة . وحدي فهمت مغزاها . حدثت معناها بقلبي الكبير الذي انتفض في صدري كمصفور ذبيح مع تفرق دعوى التي أسدلت مشاراً هلاميّاً على المشهد كله ، فتواوى وراه الرجل والمقهى والشوارع الخالية الموحشة المبتلة بالمطر . . ثم . . رأيت صورة ماسح الأحذية ماثلة وحدها في خيالي . . رأيت الرجل يشقّ الأمطارَ ورياح الليل الباردة بصدوره المحشو برزمة الصحف والمجلات !

وأخلفت نافذتي الخشبية ، واستدرت إلى الداخل . . .

الاستكبرية : حسني محمد بدوي

في أهدافنا القادمة تقرأ هذه القصص والمسرحيات

عبد الرحمن مجيد الربيعي
عبد الستار ناصر
عمود عوض عبد العال
أحمد غنّار
سعد الدين حسن
ادريس الصغير
محمد المنسي قنديل
مرعي مذكور
طلعت فهن
محمد سليمان
محمد محمود راشد

- حدث في ليلة تونسية
- الوجه
- نباح القطار عند آخر منعطة
- من كتاب على
- تطويحات
- السقاء ورقة زرقاء
- الفتاة ذات الوجه الصبح
- الاغتيل
- قصص قصيرة جداً
- الزيارة
- الشيخ محروس

فخرى نبيب | انتحار "بيجو"

نهايته صحتنا جميعاً في استنكار قال ، هذا ما يقوله العارفون . يجب قطع الزهرة وشيها وتقديمها له ليأكلها . استبشعنا الأمر ، إلا أن أبى أصر على ذلك ، يبدو أن لهذا النوع من الكلاب مراسيم خاصة . ربطنا الذئب بشدة قرب نهاية الزهرة . بدأ الكلب صراخاً مؤلماً . أسرعنا نقطع ذلك الجزء . ملأنا مكانه بتراب القرن . تركناه فأنزوى في أحد الأركان وضعا الزهرة فوق النار ، عبث المكان برائحة كريهة . قدمناها له بعد شئها ، عافها ولم ينطق قالت أمي : هذا عمل وحشي ! حاولت أن أضعها قسراً في فمه ، أطلق أسنانه ، وإن أننا خافنا . قال أبى : دعوه الآن ، وتعالوا نعطى له اسماً . اختلفنا بشدة حتى كدنا نتشارك حسم أبى الأمر . قال : سندعوه «بيجو» تساءل أخى الأصغر لم سمي هذا النوع بالكباشى ؟ قال أبى ، هو يكش اللصوص من رقابهم ! أحسست نحوه هذا الكائن الصغير ، باحترام شديد . تساءلت أرى ماذا يفعل . أصبح الآن قطعة من السواد بالقطع لن يبين في ظلام الليل كان يلف حول نفسه ، يحاول الإمساك بذيله . قلت لأمي ، أظك الرباط ؟ نهرتني قائلة ، يمثل المنزل بالدم .

نما «بيجو» وكبر . أصبح عنصرأ أساسياً من عناصر

أنا عائد من القرية المجاورة سعيداً ، أمتطى ظهر حمار يسير الهوينى . أحتضن كنتاً صغيراً دافئاً ، حلياً طليلاً اشتقت إلى تحقيقه . أخيراً حصلت على كلب «كباشى» هو نوع ممتاز من كلاب الحراسة . ألفت على الحمار يقطع . وجيش من كلاب الناحية تلاحقنا ، انطلق «الكباشى» الصغير يصرى في صوت طفولى . أبى المواء للحمار من قفاه «فاشند ذعره أطلق العنان لسيقانه الأربع . نجيل إلى أبى واقع لاهالة ، والطامة كبرى ، إن قطع الكلاب مازال في إثرنا . وصلت الدار وأنا ألحى ، لا أدري أخوفا وذعرا ، أم في ذاك السباق الرهيب .

هاهم إخوتى عندما رأوا الشئ الصغير كان قطعة من السواد القاحم اللامع ، فقط ، كان طرف ذنبه ناصع البياض نظر إلينا بعينين براقين ثم نبح في أصغرها ، فقفز مذعوراً . ضحكنا جميعاً . انكمش الكلب على نفسه ، ثم عاد في سرعة يندى استعداداً للعب . قالت أمي : خذوه إلى الخارج ، لست بحاجة إلى عبه جديد ، لكن أطمعه لابد أنه جائع . انهمكنا في إعداد مكان له وطعمه يأكله .

جاء أبى في الظهيرة فرح به ، حمله وريت عليه . قال ، لابد من قطع زهرة الذئب . إنها ذلك الجزء الأبيض في

البيت صنع لنا مهابة عارمة بين الجميع ، أصدقاء ومعارف وأغرباب . كنت أحس بالفخر عندما يطرق الباب أحد ، ويسأل أول ما يسأل ، إن كان «بيجو» مطلق السراح . الكل يتشعل ما عدنا ، أى منا يستطيع أن يأمره فيطيع نحن وحدنا في كل الجيرة ، من يملك هذا الكائن الخرافي . أحضر أى سلسلة حديدية متينة ، وطوقا جلديا سميكاً قال ، حان أوان تلذيب «بيجو» على الحراسة . سيربط أثناء النهار ، ويطلق أثناء الليل يطعم في اليوم مرتين مرة في الصباح بعد تقييده ، وأخرى قرب العصر ، قبل فك إساره ساعتين لايد أن يضم ما أكل قبل إطلاقه .

لم يستسلم «بيجو» في سهولة . ظل يحوى طوال اليوم والأيام التالية ، إما جوعاً وإما ضيقاً بالقيد الذى طوق رقبته كان يحاول جاهداً أن ينزع السلسلة من جلودها تنجح في ذلك مرة وأخرى تنال جزاءه عن ذلك علفة ساخنة ، كف عن المحاولة . كانت أسعد أوقاته ، لحظة أن يفك في المساء . ويفتح له الباب . كان يتدفع على الفور لايلوى على شيء ، يحدو حول المنزل ، كأنما يتقن من وجوده ، ثم يطلق نباحاً عارماً ، يعلن به مقدمه ، وإسماكه بدقة الأمور .

كان يحيط بالمنزل ، عدد من المشش الذى أحد والذى كلا منها لتربية نوع من الطيور أو الحيوانات . هنا دجاج وهناك بط وأوز ورومي أو حمام ، أرانب أو إغنام . تلك كانت هوايته المحببة ، وهى تدبر لنا في هذا الحلاء إمكانيات غذائية جاهزة . إلا أن تلك الثروة ، كانت عرضة للمعالب والذئاب والصوصى من البشر . أدرك «بيجو» دوره ومهمته إلا أنه كان في بعض الأحيان ، ينقل نفوذه من خارج المنزل إلى داخله ، ينبع في دجاجة شاردة أو أرنباً في غير مكانه أو جديداً بعد من زويته ، تاهراً الكل كى يلزم حدوده .

بدأت علاقتنا «بيجو» تتخذ شكلاً جديداً لم يعد ذلك العصى الذى يقضى جل وقته يلعب معنا أصبح الآن أكثر جدية إنه يعود في وردية المساء فيتناول إظفاره ثم يستلقى مفيد العنتى ، ليغفو بعض الوقت ، استعداداً لما عليه من

واجبات كنا نحاول التسرية عنه ومداعبته ، إلا أنه كان يعزف في بعض الأحيان عن لونا الصبيان بل كان يشجع في أحيان أخرى ، كأنما يزأ من أفعالنا الساذجة ، أصبح له عله الخاص ، إلا أن يوم استحمامه ، كان يوماً مشهوداً من كل أسبوع . كنا نتكاتف جميعاً للإسكاك به ، نغسله بالماء والصابون ، حتى يشدو نظيفاً لامعاً . ويظل هو صامتاً مستكيناً ينظر إلينا بعينه البراققتين ، حتى إذا انتهى الحمام نفخ نفسه بعنف ، ليفرقنا بكل ما بقى من ماء في شعره ، فتصايح في وجهه ، فيهب ذيله ، كأنما يسخر منا .

مضى عام صار «بيجو» كتلة من الفولاذ الأسود كانت كفه تبلو كقبضة باطشة ، تبرز منها غنابة منندرة مهلدة . كنا تتسابق في الصباح الباكر . عندما يبدأ في «وخش» الباب ، معلناً رغبته في الدخول . كان يتدفع عند فتح الباب في شموخ يزينا من طريقه فتسبه ونلته . هذا الكلب المغرور ! كان يعود في بعض الأحيان ، وقد غرق في الدماء لم تكن آدمية ، إذ جلجلت سمعت في المكان كله ، فحضر حفر تجول كامل حول زمام دارنا . كانت ضحاياه من الحيوانات لئى تتفعل تبحث عن صيد أو تلك التى تفصل طريقها فيسوقها سوء قدرها ، إلى غنابه وأنيابه ، وحيتئذ تقع علينا مهمة تنظيفه ، مستخدمين خرطوم المياه . صار أى هو الوحيد القادر على التحكم فيه وتقييده ، كان قد اعتاد التوجه فور دخوله إلى حيث مربطه ، هنالك كان يضع أى الطوق في رقبته ، ويقدم له إظفاره كنا نحن من يضع له عشاءه ويطلقه من قيده ثم نسمع نباحه طوال الليل وإحساس بالآمان يضمننا ، فهناك في الخارج يربض «بيجو» المختال ، يصد عنا الغوائل .

ظللنا كذلك زمناً ، حتى جاء يوم عاد فيه «بيجو» مرهقا كان واضحا أنه قد خاض معركة عاتية طوال الليل كانت عيناه تقدحان غضبا ، ولأول مرة كان مصابا بجراح . قيده أى ، ضمداً جراحه وقدم له إظفاره . بدأ عازفاً عن الطعام . في الضحى وبينما أرى تقدم الحشائش للأرانب ، اندفعت الأرنية الأم في العشة ، سرقت أمام «بيجو» إلا أنها لم تمعه ، لم يكف بالنجاح فيها كيا اعتاد ، زجر ساخنا ثم لطمها بكفه . خدمت حركتها أسرعت

يخرج الليلة للحراسة . قال أبى إنه حزين ، دهموه
يسترخ .

فى الصباح كان فى مكانه كما تركناه بالأس . تحول
قلقنا إلى جزع . كان الضعف قد بدا عليه إنه اليوم الثالث
دون غذاء أو ماء . حاولنا إطعامه أو سقيه فرفض أخذت
أربت على رأسه . خيل إلى أن سحابة دمع كانت تغيم فى
عينيه قالت أمى : أتتركه لحاله . قلت : أظلم إلى جانبى .
قالت فى أمى : لن تفعل له شيئا . لم أفهم ماذا تعنى .
ظللتنا نتناوب إلقاء نظرة عليه مابين الغينة والأخرى . جاء
أخى الأصغر ناثعا . تلك كانت نوبته . قال ، «يجوء» لا
يتحرك . أسرعنا نهروا إلى حيث الحفرة . كان عددا هناك
وقد خمدت أنفاسه . أخذنا فى البكاء . تحول صوتنا إلى
عويل وصلى والذى وعرف بالأمر . وقف صامتا وقد
دمعت عيناه قال : سندفنه فى الحديقة . سنحضر له قبرا .
قضينا ما بعد الظهر فى إعداد مرقده الأخير . هنا حيث
صلى وجمال .

غيم الوجوم علينا جميعا . لمنا دون عشاء فى تلك الليلة
ولأول مرة منذ جاء «يجوء» ، أحسست بالحزن العميق
والوحدة والحوف .

لفرى ليب

والق ترى ما حدث ، تمددت الأرنبة أمام «يجوء» جثة
هامدة ، قلبتها أمى ثم انهالت عليه ضربا خرجنا على
الضحيج ، كان «يجوء» يقع منكشا على نفسه . أحس
فداحة جرمه ، قاضى الغضب من عينيه . حل محله
انكسار واضح بدأ يئن فى خفوت كالمعتد . عندما عاد أبى
وعلم بما حدث انهال عليه ضربا حتى أوجعه . صرخ
فيه ، هزمك كلب الجيران ، فافرغت خبيتك فى الأرنبة !
علم أبى بتلك الواقعة عندما خرج فى الصباح . صحننا فى
وجهه نعايره . ظل بقية النهار ينظر فى أمى وحيرة ، حيث
كانت الأرنبة ، فى العصر رفض تناول الطعام تقدم نحو
الباب بلا حاسة بعد أن فك قيده . لم يرتفع صوته كثيرا
طوال الليل . فى الصباح لم نسمع خبطاته المتسعة على
الباب . أسرعنا نفتحه . وجدناه عددا فى هلهو . دخل
وقد مذبذبه نحو الأرض . نام حيث تهد فوضعتنا الطوق
فى رقبته . رفض الإفطار فبدأنا نشتع بالحوف عليه : قال
والذى وفى صوته رنة لم : دهموه الآن . لا تضايقوه اليوم .
عند الظهر كان «يجوء» قد حفر حفرة عميقة ، قدر طول
السلسلة ، وهناك وقد . عندما اقتربت منه كانت فى عينيه
نظرة حزن غاتيه . هز ذيله فى وهن انقبض قلبى بشدة .
كان الأكل ما زال فى مكانه ، حاول أبى يلاطفه ، شك
طوقه وأخذ يربت عليه . ظل واقدا فى حضنته يئن . لم



مصارف فتح الباب مذكرات غير مكتوبة

حقيقتها عن شريط خوليو .. أين ذهب ؟ .. يطير رمش صناعي من جفنها الناص .. تلك الحقيبة البائسة .. لكن جلدها ثمين .. لا نجد كتاباً واحداً .. يتسم في أعماقها .. نمر بذهنها قسوتها المتعمدة مع المهذب نبيل .. ربما أظلمه .. ماذا يريد مني .. ماذا يريد ؟ تبلع حيرتها بين أذنيها وتهيم في همسات خوليو .. يشرد خيالها إلى مرآتها المزخرفة مرة أخرى .. إنني لا أفترق كثيراً عن تلك الفتاة المدللة في إعلان مساحيق مارياج .. أو صديقات خوليو .. سأقابله إذا سافرت إلى أسبانيا .. فإن لم أجده سألتحق به في طائرة ال ق . دويل .. إيه .. في أمريكا .. سأسحره بابتسامتي سأواجهه بصراحة و أغانيك فائضة الرومانسية ؛ سيقع في شباك جاذبي ويفتن بحيويتي .. كاد جارنا الصيدلي الشقي أن يأكلني أمس بنظراته .. لم تطل كثيراً بعد أن رفضت دعوته للعشاء في المسرح لكنه في آخر الأمر أهداني حبوب التحسيس الفرنسية .. ذلك النبيل .. لماذا أفكر فيه كثيراً هكذا ؟ .. تستبدل بخوليو مقطوعات الديسكو الساخنة .. إنه يغار من الشباب المحيطين بي حتى ليكاد يعتف على كتابة عناوينهم للمراسلة .. لكني خلقت للناس .. إنه أناس .. ضيق الأفق .. خيث .. لا يصلح أن يكون صحفياً كما يريد .. لا أدري كيف كان مرتاعاً لصورة الكمكة الكبيرة في احتفال زواج الأمير .. أليس أميراً ؟

تتنزع ملابسها اللامعة في عصرية وهي تلملم هواجسها .. إنه المعطر الجميل السريع المفعول . والله !! سينجذب الجميع إلى غدا كالفرشات . سأسوى بينهم شياطين وملائكة . سيتبعثر عطري الفاتح في وجه نبيل وسامح وكمال . آه من هذا الأخير ومن عنائه . يبدو أنه اغتر بسيارته الفارحة . لكنه يصبح غداً روميوس الخاص . أعاهد نفسي على ذلك .. وذلك الأهل الطائش عادل . إنه بالتأكيد يحبني .. لكنه .. مسكين . يظهر بأسوأ أخلاق .. بالتضامته !

لقد نسيت الأستاذ مصطفى أيضاً .. كم كان رقيقاً اليوم معي .. لقد أثرته بفستان الوردى حتى إنه نسي المحاضرة . لايد أن أكلمه تليفونياً اليوم قبل أن ينسى . بل لا . سأنتظر إلى الغد فرجاً يأتي إلى بجديد .

ضجيج السيارات ينطى على طنين عقلها . تتزع سيجارة وتتأمل في المرأة الكبيرة . كم أنا رائمة في سروالي الجينز ! لكني سأبدل النوع لأكون مثل زهراء . لا أدري كيف تعرف إبراز معالم جسدها بسرعة وسهولة . كم أغار من ضفائرها الذهبية . تكاد تكلم صورة الفتى اليتيمز اللينة على الحائط . تنقص أفكارها . يحن عقلها بفصائل شعرها المجنون ؟ .. سأنتفض عليه غداً بالفض .. حفلاتي مصنعه لي تماماً كالفيز .. تتهدد تشمل جهاز التسجيل الأنيق في ضجر .. تبحث في

رائحة الشامبو الأودي .. تتعشش .. تشرع في الكتابة قبل أن تغادرها أحلامها المنكية .. كيف حالك ياخطيب العظيم .. تقطع صفحة الأخبار السياسية وتمسح بها مائدتها ! .. زين الهاتف يزججها مرة أخرى .. هوف .. آلو نعم .. من أنا ؟ .. انقلب الناس إلى مهرجين في هذا العالم ؟ .. إنني أعجب من قدرتهم على المزاح .. متعبة وفي أشد الانشغال .. لا بأس .. غدا إن عشت .. تشاو ..

يتربع على سجادة وثيرة ويحده تقطع بأسنانها علبة علك فاجر .. تحاول كتابة مذكراتها بعد أن أسكرها غرور كاذب .. يجبرني ثم يموتون .. بالتماسة حظي في هذه الدنيا .. يجبروني بلا احترام .. يجبروني بلا حب .. يجبروني ويذهبون .. يعودون .. المذبذبون المشردون .. لم يعرفوا من أنا .. لكن .. أعيش بلا سبب .. أصارع في ميدان حرب بيندية قديمة لا تعمل .. أنلفت حولى متظاهرة بالقوة .. تحيط أطيان عشاقها .. نبيل عنكبوت .. كلهم .. كلهم كالعنكبوت .. يتصورون أنهم يقرون على تسريب خيوطهم الذهبية إلى نفسى .. ساهاجر إلى عالم جديد .. عالم بلا عتاكب .. يجب أن تحرر فلسطين حتى أتزوج من ذلك الفلسطيني الوسيم ونعيش معا هناك بين أحضان الطبيعة ! .. ولو لم يتحقق ذلك سأعيش في قصر على الخليج .. تحضر ذاكرتها شيئا فشيئا .. تنقب عن شيء جديد .. لقد اشتقت للرسم المتحركة .. يخطط ظفرها الطويل قرص المدياع .. الساعة السادسة وخمسة .. انتهت النشرة .. تهر كضفيا .. نعتذر عن تقديم تحليل للموقف السياسي واليكم أغنية عاطفية رائعة .. تنتظر .. إليكم برنامج « درشة مع فنان » ما هي أكلتك المفضلة ؟ متى ستطير إلى الولايات المتحدة ؟ ما مدى تأثير موسيقى الغرب عليك ؟ تدير قرص الراديو وهي تتدندن بصوت رقيق : « وقفوني على الحدود » .. تَمَّ تَنْ .. أين هي تلك الأغنية التي لا أفهم ماذا يقولون فيها .. تنبت موسيقى رقص مثيرة .. تقفز على السرير متجاوبة معها .. لم لا أكون راقصة مشهورة ؟ .. تنزل خاترة القوى .. ويخضر جسدها إلى زفير متهوس .. يرتج عقلها .. يرتجج ساهجها في شرايينها وتروح في إغواء طويلة ..

القاهرة - منار فتح الب

تضحك في نفسها ساخرة .. صديقى تسميه « سجعوا البضاعة المحلية » هذه النماذج من البشر ضائعة .. منتهية .. ينتهي الشريط .. تسرى شحنة غضب فريية في دماغ المائع .. تحس العزلة فجأة .. فتتقدم حافية بخطوات حذرة حتى تصل إلى الشرفة .. يخفق قلبها بشراهة .. يتأكل كسجلاوها .. تطلق شعرها .. ضوء إعلان عن كعب عال يزغلل بصرها .. تنففس في أنوار الملاهي الساطعة .. الرجال المتجولون كالذئاب .. لا جديد .. يلسمها صديق خفيف فترتدى معطفاً تفضله ! .. ونظا متسمة كتمثال الحرية يهفئ .. ثوبه .. تشعر أن أفكارها المتحررة تسلك إلى جميعها لتصيدها فتعود من حيث أنت وتعود إليها صورة حبيها المزعوم نبيل وبقية القائمة .. تجذب إليها المدفأة .. تسترجع حبال ذاكرتها .. مستجرفين فريسة إلى هوة الندم أنها العبيطة .. لن يمسك مكان ولوى بلور زهرة ، ولن تجدى سوى تشكين له .. وتهاطل كلمات وعوده على رأسها فتطلق العنان له ليصوص فيها .. تغص عينها ببركان هروب نائر .. تتذكر قول صديقها أبكى كل مساء .. هذا شفاء .. تنساق دموعها على وجنتيها المتجمدتين تدفئها فتزداد ذرفا .. تدفن أنفها بين كفى وسادة وتسحب مرآة صغيرة .. تأكل شفتيها المطليتين .. ترى كيف أبلى باكية ؟ .. الميون تبدو بديمة هكذا بين الدموع .. لا أنسى تلك الفتاة التي كانت تبكى في فلسطين .. عينها كانتا جميلتين !

يزاحم خيالها غريم صداد وهي .. زين الهاتف يقشع غيومها .. تنهض كأنها حلت قضية الشرق الأوسط وتتناوله بين يديها كقطعة تنفخ على غار .. صوتها يقطر نعمة .. آلو .. وى .. ياس .. أنا السمراء اللطيفة تضحك ضحكة هستيرية .. الأخبار ؟ .. نزاع على الساحة .. تراجع .. لماذا تشغلون بالكم .. إنكم تفرقون في دوامة من الفزع .. كن لديك ياس حتى يكون لك أمل .. مجنونة ؟ تفرز يزهو .. ماذا تريدني بعد .. إلى اللقاء يا فيلسوف العزيز ولا تنس حوارك معي في مجلة المرأة السعيدة .. تجلس بسم إلى المائدة وبين شفتيها شفاطة مشروب مستورد للذيق .. تفق جسيمات هذيانها المرتعشة بلطمة من ورقة خطاب غرامي يتراقص تحت النافذة المفتوحة على مصر اعينها .. تمسح على شعرها وتشم

في مدخل شقة جديدة خالية . صالة متسعة . باب
الشقة . ثلاثة أبواب لثلاث غرف . شيك .. باب
شرقة . يفتح الباب الرئيسى . يظهر بالباب أحمد : (أ)
ويسريه (ى) .. يمان بالدخول ..

أ : لحظة واحدة .. بالقدم اليمنى ..

ى : طيب .. طيب .. انتظر حتى ألتقط أنفاسى ..
ههنى السلم ..

أ : عندى فكرة .. لا بإلمنى ولا بإليسرى ..
سأحملك وأعطوك العتبة !

ى : (مخامنة) لا .. لا .. (يحملها) أحمد .. أنا ثقيلة
عليك ..

أ : (يتقدم وهو يحملها داخلا الشقة) أنت خفيفة
جدا ، ويلزمك أن تسقى قليلا .. (يتزلفا حين
يصلان إلى وسط الصالة) .. أخيرا يا يسرى ..
جنتنا !

ى : (تقف أمامه .. يدها في يديه .. يفصل بينها
امتداد أنوفهما .. تتبدد في ارتياح .. تبرز رأسها في
نشوة .. تسحب يديها من يدي أحمد .. تدور عدة
دورات في رشاقة حول نفسها وحول أحمد) ..
أكاد لا أصدق ! .. افتح النافذة يا أحمد .. هل
نحن نملك هذا المسكن فعلا ؟!

أ : (يفتح باب النافذة ، وباب الشرقة) ...
صلتى .. المسى الجدران التى سنعيش معها
والسقف الذى سيطللنا .. سنجعل منها جنة ..
وأنت حواء وأنا آدم ..

ى : أى حواء وأى آدم ؟! .. جدتنا وجدنا الأولان
عاشا حياتهما سهلة بسيطة .. لم يعانينا جزءا مما
عانيناه ...

أ : ومع ذلك رسبا في الامتحان . ولكن ..
ما هذا ؟ .. أنت تريدان أن تسهق بالكلام لكى
أنسى .. ولكن لى أنسى .. هات !

ننا : ماذا ؟!

أ : القيلة ! .. حسب الاتفاق ..

ى : كفاك ما أخذته على السلم !

مسرحية

التجريف

رجب سعد السيد

- أ : ماذا أخذته ؟ .. عم توفيق البواب أصرَّ على ملازمتنا حتى باب الشقة !
- ي : كنت تختلس ..
- أ : أبدا والله العظيم ! .. أنا مظلوم يا سيادة القاضي .. أنا موظف أمين ولا أعرف شيئا عن هذه الأساليب !
- ي : (تمثل دور القاضي) اسكت يا أفسدى .. أنت منهم .. والاعتهم ثابت عليك .. وسوابقك تدل على أنك عنيد في هذا المجال !
- أ : (مستعمرا في أفاء دور المتهم) أنا اعترف بسوابقي .. لكنها سوابق صغيرة .. مبررها والدافع لها حبي للعمل .. أنا أحب شغل يابك (ي. تضحك) وشغل يميني ... لكن .. أحيانا يمرن علّ فيدفعني للاختلاس .. أنا بىرى .. بىرى ..
- ي : (تحاول منع نفسها من الضحك) طيب .. طيب .. خلاص .. المحكة متساعك .. لكن بشرط ألا تعود لذلك .. هل تعدها ؟
- أ : بصراحة .. لا ..
- ي : أنت متهم رأسك ناشفة .. لذلك نحكم عليك .. بـ .. بـ .. بـ ..
- أ : (متصلا من دور المتهم يحاول الانقضاض عليها) بماذا ؟ .. تعالى هنا أنا الذى سأنفذ الحكم ..
- ي : تراوغة أنت تتناول على عدالة المحكمة .. ستضعاف العقوبة ..
- أ : (يمررى وراهها) أنا قاتل المحكمة .. لا بد من تنفيذ الاتفاق ..
- ي : (تدخل إحدى الغرف) لا يا أحمد .. لا ، صايرخ وألم الناس !!
- أ : (داخلا وراهها) ورايك ! .. أصرخى ، ليس فى العمارة صريخ ابن يومين !
- (أصوات مطاردة .. ضحكات .. هتافات .. تكف الأصوات لحظات : يخرجان إلى الصالة فراهه تحيط كتيها تضيها إلى جانب . يسيران صامتين إلى «البلكونة» . يقفان متنادين يتأملان المنظر خارجهما) .
- أ : لم أقل لك عن السبب الحقيقي فى إصرارى على اختيار هذه الشقة ..
- ي : لأنها مطلّة على البحر وبذلك يكون هو الجار الوحيد الذى يطل علينا !
- أ : فعلا .. البحر هو السبب .. ولكن .. ليذكرني بوحشة الأيام التى قضيتها فى الاسكندرية قبل أن أعرفك !
- ي : هذا يعنى أنك تكره البحر ؟ !
- أ : كنت أكرهه .. كان يزيد إحساسى بالوحدة .. ولكنى أحببته بعد أن عرفتك وعرف كورنيشه مشاويرنا الطويلة الجميلة .
- ي : يجب أن يحفظ البحر لى هذا الجميل (تحدث البحر من خلال الشرفة) أيا البحر أنا أكسبتك شاعرا ! (تلفتت إلى أحمد وقد تذكّرت فجأة) أحمد .. أنت لم تكتب الشعر منذ مدة طويلة برغم وعدك لى ؟ !
- أ : (مداعيا خصلات شعرها) فعلا .. كيف أكتب الشعر وأنا أعيشه ؟ !
- ي : أنا أتكلّم بعد . لديك الآن غززون كبير من التجارب والخبرات ، لكنك لا تقول شيئا . هل خاصمك شيطان الشعر ؟ .. أوه ، أسفه .. نسيت أنك لا تعترف بوجود هذا الشيطان بالذات !
- أ : أرجوك يا زوجتى العزيزة . احفظنى جيدا ، والا استجلبت هذا الشيطان وجعلته يمنحنى قصيدة فى مدح هراوة آدم ! (يضحكان) .
- ي : لا أدري كيف سكّ عليك طوال هذه الفترة التى لم تكتب فيها شعرا ؟
- أ : لأننا كنا نصنع قصيدة ، بل ملحمة عظيمة ، أنت موسيقاها العبقريّة !
- ي : لا .. أنت كسلان . كسلان كزوج قديم .. ماذا سيكون حالك اذن عندما أكتفك بدسته العبال ؟ !
- أ : (صارها) لا .. لا .. أرجوك .. سأقول الشعر .. سأقول الشعر ! (يضحكان) .

ي : (تنظر في حيني) لا تدعى أنفد فيك الشاعر
يا أحمد !

أ : لا أظنك ستفقدينه .. ولكن الأمور صارت معقدة
بشكل مريب ..

ي : هذا وضع طبيعي .. نحن لم نكن نلعب ،
والأحداث من حولنا تجري بسرعة رهيبية ..
ولكن .. لا أريدك أن تنسى قولك لي إن الشعر هو
حياتي !

أ : ولا تغارين منه ؟
ي : كيف أغار منه وهو الذي جمعنا ؟! .. هل
تذكر ؟ ..

أ : لا يمكن أن أنسى (يتقدم إلى وسط الصالة ..
متذكرا) الزمان ٢٥ مارس سنة ١٩٦٨ ..
المكان ..

ي : (مكلمة) حجرة اتحاد كلية العلوم .. المناسبة :
جلسة جامعة الصحافة لمناقشة مواد المجلة مع
الدكتور المشرف على الجمعية .. التوتور يسود
الجلسة .. ماذا يفعل هذا الرجل ؟

أ : تصوري .. انه يهدم مجهود شهر طويلة .. يفتق
أملنا في المجلة .. حملنا الكبير ..

ي : (في دور الدكتور) يا أساتذة .. تذكروا أنكم
طلبة .. لستم جورنالجية .. والسياسة ليست
شغلنكم .. انها لعبة من يقدر عليها .. ثم
ما هذا ؟ .. من كاتب هذا ال .. هل هذا شعر ؟

أ : ماذا تراه سيادتك ؟ .. إنه شعر ، وقصيته
منتهية ..

ي : لا أعرف أى قضايها .. الشعر كما أعرفه يتفق
بالحب والجمال ..

أ : الحب والجمال يا سيدي معاني مطلقة .. و ..
(يسعل .. ثم ، كما لو كان يحادث نفسه) ما هذا
السدى يحدث لي ؟ .. الانفلونزا تلهب رأسي
وتركني نهباً لمول هذا الرجل ..

ي : (تتحدث بشخصيتها في الاجتماع) أنا أتفق مع
الدكتور في أن الشعر حب وخير وجمال .. وعلى

هذا القصيدة الصديق أحمد ماضي قصيدة حب
عظيمة لمصر ..

أ : (يمثل الآن دور الدكتور) مصر ؟! .. مصر ؟!
كيف دخلت مصر المسرح ؟! .. هل قرأت
القصيدة يا أنسة ؟! .. إنها كانت بوسثال
فاضح ..

ي : أنا أخالفك الرأي .

أ : يا جماعة .. نحن مجتمع محافظ .. هل يمكنك أن
تحب بنفس الطريقة ؟

ي : لن أخرج من الإجابة على سؤالك . نعم ..
عندما أحب سأعطي .. الحب الحقيقي عطاء
كامل لا يتجزأ .. ثم ان سيادتكم تستخدم كلمة
محافظ كضد لكلمة مستهتر ، هذا غير صحيح
عموماً .. وأيضا غير صحيح بخصوص
القصيدة ..

أ : أنت قلت مصر .. هل يصح أن نقول عن بلدنا
كلانا بهذا اللون ؟!

ي : هذا شعر يا سيدي .. هو كلام .. هذا
صحيح .. لكن طبيعته مختلفة عن الكلام
العادي .. ثم ان الجنس هنا ليس مقصودا
لذاته ..

أ : ليس مقصودا لذاته عندما يتحدث عن .. عن ..
ال .. ال .. أف .. خافوا .. لا .. أنا
أرفض !

ي : دعني أشرح لسيادتكم .. ببساطة .. الشاعر يقول
لحييته وهي ترمز لمصر أنا لازلت رجلك
الكامل .. لازلت قادرا على أن أزرع في رحلك
الحصب والخضرة ..

أ : اليس هناك طريقة أخرى ليقول لما هذا الكلام
غير هذا التخريف ؟!

ي : ليس تخريفاً .. انه انجاه عام ساك (في اندفاع)
السنا في غنة ؟ .. من يتكرر أن الشعور بالعجز
منتشر بين الناس في هذه الأيام .. لم يحض على
النكسة عام ؟! .. هذه قصيدة مفعمة بالأمل وسط

- طوفان الحزن والحيرة .. كنت أنتظر أن تتعلق بها ، ونعطيها حقها من التقدير
- أ : (بعد لحظة صمت ، وقد انتهت يسريمة من مرافقتها) كم كنت رائعة !
- ي : كنت متحمسة للمصيدة جدا ، وكنت أتابع شعرك في المجلات والصحف ...
- أ : ذلك الصمت الذي كنت تحيطين به نفسك في الاجتماعات كان ينجني وراءه هذه الفتاة المستتيرة !
- ي : لكنك دائما كنت باردا و .. متكبيرا .. حاولت مرتين أن أقرب منك ، ولكنك صددتي بالتجاهل ..
- أ : سامعني يا جوهرتي .. ما كان يخطر ببالي أبدا أن خلف كل تلك المظاهر الأرستقراطية جوهرية نادرة .. أنت تعرفين .. تفور طبقي أساسا ...
- ي : إلى هذا الحد كنت بعيدا عني ؟
- أ : كان لدى دائما ذلك الإحساس الغريب .. مزيج من النفور والتحنن والرفقة المستمرة في مراقبتك .. طريقة ركوبك العربية .. جلستك في الكافتيريا وسط مجموعة الطلبة والطالبات من نفس نوعك ..
- ي : هذا يفسر معارضتك الشديدة لانضمامي لجماعة الصحافة ...
- أ : ويؤكد ذلك الإحساس بالتحضير القدرى للقائنا ... في ذلك اليوم ، فلجأتني .. غزوتني .. محوت ذلك النموذج الذي رسمته للفتاة المصرية : رأس صغير فارغ ، نظرة مسطحة وبراعة فائقة في حبك مناورة حياتية واحدة تنتهي بالزواج ...
- ي : ألا ترى أننى مارست نفس المناورة ؟ (يضحكان)
- أ : يصعب حساب الحساتر والأرياح بالنسبة لك !
- ي : ماذا تقول ؟! .. لقد كسبت كل شيء !
- أ : لكنك حزنتم كثيرا !
- ي : ألم نحزن معا ؟!
- أ : كانت كل الأحزان تخفى عندما أخذ كنفك في كفى !
- ي : ألسنا اكتشافا عظيما ؟! .. أحيانا أفكر في أن نخرج للناس ونحكى لكل من نقابله قصتنا .. ما رأيك لو فعلناها ؟!
- أ : (ضاحكا) أنا موافق .. ماذا تقترحين ؟
- ي : نذهب إلى .. أى مكان مزدحم بالناس .. بالشباب خاصة .. ميدان محطة الرمل مثلا في الساعة التاسعة مساء وقت خروج السينمات ولقاء الشلل
- أ : هل هذه فكرة فصتك «دعوة إلى حفل رقص جماعي في ميدان محطة الرمل» ؟
- ي : ليست بالضبط .. ستقف وسطهم .. لا بأس في استعارة كرسيين من عند عم السيد بائع الجرائد لنقف فوقها ...
- أ : وبلمرة ندفع له الثلاثة جنيهات دينه علينا ..
- ي : سيري الجميع هذا المنظر فيجتمعون حولنا .. لة من الشباب والشابات .. أقبلتمك لهم : أصدقائي وصديقاتي .. أقدم لكم حبيبى وزوجى أحمد .. لم نرف بعد .. نحن في انتظار إعداد حجرة النوم وغروب أحمد من الجيش بعد شهور قليلة .. في ليلة الزفاف سندعوكم جميعا لأنكم أنتم ستزفوننا من هنا إلى عشنا الجميل الذى نعدده معا ..
- أ : يسيرة .. ماذا تقولين ؟!
- ي : (مستمرة) أصدقائي وصديقاتي .. لقد دعوناكم إلى هنا لنحكى لكم حكايتنا لأننا وجدنا أنها لا بد أن نحكى .. وأنتم أولى الناس بسماحها .. أحمد سيريها لكم لأنه أقدر منى على ذلك .. نسبت أن أقول لكم إنه شاعر ومقاتل من أبطال حرب أكتوبر العظيمة ..
- أ : يسرية .. اعقل .. ما هذا الجنون الذى تفعلينه ؟!
- ي : جنون ؟ .. لو كنا خضعتا لمقاييس العقل ما التقينا .. قل يا أحمد .. احك ..
- أ : يا يسرية .. ماذا أحكى ؟

إلى أطمع ، حقيقة ، في دخول تجربة المسرح ..
الجماهير الكبيرة المتجددة كل ليلة ..
أ : آه .. ذلك الحزين القديم ..

ي : لن أمثل طبعاً .. فقد فات أوان ذلك .. ولكني
سأكتب ..

أ : وأنا لندى فكرة جاهزة .

ي : ما هي ؟

أ : مشهدنا أنا وأنت الآن ! .. اسمعي .. يسرية
الغسلور .. السن (يتوقف قليلاً ..) أنت
وفتمك ! .. كيميائية في أحد المصانع نموذج للفنأة
المصرية الجديدة .. ثقافة .. فكر ناضج .. و
- ليس مصادفة - جمال خاص يتدفق من منابع
متعددة ظاهرة وخفية . أحمد ماضي : شاب في
حوالي الثلاثين ، ينتظر مرور شهر قليلة ويسرح
من الجيش بعد أن شارك في معارك أكتوبر ١٩٧٣
ليزف إلى يسرية . نحن الآن في أواخر عام
١٩٧٥ ، ولكن العلاقة بينهما تمتد تاريخها إلى لغائهما
الأول في بداية دراستهما الجامعية (إلى يسرية)
مارأيك ؟ الفلقة الأولى مائة ثرية جداً ؟ .. ولابد
أنك تحفظون بالتفاصيل .. إن ذاكرتك قوية ..
وأنا أبحث عن قطعة خشب المسها !

ي : (مبتسمة) ثمة أشياء لا تنسى !

أ : اسمعي .. يبدو أنني أنا الذي سأكتب لك
المسرحية . الولد أحمد ينجح أخيراً في اقتناص عقد
الإيجار من المالك ، ويتصل بيسرية في العمل ،
فتحضر لافتتاح الشقة حسب اتفاق سابق بينهما
(بلهجة خاصة) أسمع لك هنا بفضع بعض
حركات الشقاوة !

ي : (مبتسمة) ربنا أمر بالسر !

أ : لا بأس . سوف تبذلون جهداً ضخماً في رسم
شخصية البنت يسرية . فهي البطلة الحقيقية ،
وأي اختلال في رسم الملامح قد يؤدي هذه البطلة
وما قدمته من تضحيات إلى هاوية الميولر اما ..

ي : يا خبيث .. عرفت قصصك .. أنت نبالغ في
وصفي لكي لا أبخل عليك أثناء الكتابة !

ي : احك يا أحمد .. لا تدعني أغضب منك .. أعلن
حبنا على كل الناس .. ابعت فيهم الأمل .. أكد
لهم أن للحب الحقيقي سحراً لا يقف أمامه أي
عائق ..

أ : يسرية .. أنا معجب كما تعرفين باستخدامك
للغنائز في قصصك .. ولكن ، لا يصل بك
الأمر إلى هذه الدرجة !

ي : (تسقط ذراعها جانياً احتجاجاً على تخلفه عن
مواكبتها في شطحاتها) هل أسجلها عليك ؟ ..
لأول مرة تحبطني ...

أ : يا عزيزي التي تجيد المبالغة .. أنا أحب طريقتنا في
التفكير معا بصوت عال .. لكن ، إذا فكرنا
بهده ستردد قبل أن نحكي ...

ي : ولماذا التردد ؟

أ : ربما لأننا لا نمعرف إلا أنفسنا .. لم نمش إلا
قصتنا .. قد نكون بالغنا قليلاً أو كثيراً في تصورنا
وتقييمنا لأنفسنا ...

ي : (في دهشة مثقلة) هل تعني أن كل ذلك التاريخ لم
يكن شيئاً عظيماً ؟ !

أ : (مصارها) لا .. لا .. بالطبع لا .. ولكن ..
هل نحن وحدنا ؟ .. هذا هو السؤال . ثم ،
كيف تضمينين توفر الاهتمام الجاد والمشاركة
الوجدانية عند كل المجتمعين ؟ كيف تضمين ذلك
وقد صارت مثل قصتنا مضغة تحت أسنان ميلودراما
السينا هذه الأيام ؟ !

ي : كل قضى الحب والتضال العظيمة يجب أن يعرفها
الناس .. بشكل نظيف ..

أ : أنا معك في هذا .. وهومهتنا كمعاصرين وشهود
ومعاصرين ..

ي : يجب أن نفعل هذا بشكل سريع ومباشر ..
الزيفون يملأون الزوايا ...

أ : إننا نفعله فعلاً .. أنت تكتين ، وأنا سأكتب بعد
أن نرؤى من مشاكل التأثيث

ي : أتعلم ؟ .. أحياناً .. أحياناً أفقد الثقة في قيمة أن
أجلس لأكتب قصة قد لا يقرأها أحد غيرك ..

أ : منذ تلك الليلة حل الباغرة النيلية في أسوان عندما طاردنا في الدور السفلي من الباغرة ..

ي : كان القمر قرصاً يتألق فوق مياه النيل .. ابتعدنا إلى ذلك الركن الهادئ بعيداً عن ضجيج الزمار البلدى وحلقة الرقص ..

أ : كنت أخطط مشروعا لأول قبلة حين هبط علينا كالقضاء المستعجل !

ي : (في صوت رجائي خفيض) هذه رحلة طلبة ، وليست رحلة شهر عسل !

أ : كان يحرم حولك كالحداثة ، وكان لا بد أن أوقفه !

ي : ولقد دفعت الثمن غالبا ..

أ : صحيح أنه قد تعقدت أمور كثيرة .. لكن ، كيف كنت سأصبح في نظرك لو بيعت موقفي وسكت !؟

ي : (في حثان وتأكيد) لا أعتقد أن أحداً يعرفك أكثر مني ! ولكن .. أعتقد أننا يجب ألا نوصد الأبواب في كل الأحيان .. لماذا لا نستخدم كل الوسائل التكتيكية المتاحة في مرونة مادامت الثقة متوفرة لدينا ، في قدرتنا وفيمن حولنا على نفس الطريق وفي نفس الاتجاه !؟

أ : أنت حق في هذا .. ولكن أحيانا لا أستطيع أن أخالف تلقائى .. أندفع بها كما يتدفع أبى وأخوى غير المتعلمين في البلدة ..

ي : هل تذكر تسمية زميلنا رئيس الاتحاد لك ؟ .. عبد الارتعاشة الأولى !

أ : كانت تلقائى تحفه هو ويطاته (في مرارة) أولئك الأكلون على كل الموائد !

ي : كانت تصفهم فيهم تلك الزوجة ، وذلك الادعاء .. قبل لقلتنا الحميم كنت أراقب اتصالك بهم وكنت أشفق عليك من مسائرهم ..

أ : كانوا يحاولون استدراجى إلى ساحتهم .. جلست بينهم ففترت منهم ونفروا منى .. شئت من المعلمين ذوى التطلعات التى لا يسندها فكر ولا موقف واضح .. على استعداد لبيع أى شيء من أجل النقود والثروة .. وأبناءه البورجوازيين يسمون للعمل السياسى ليهيموه شارة على صدورهم

أ : (ميتسا) أى ذكاء خلاق ! (مستمرًا في عرض فكرته) ونتيجة لتقاربها العاطفى والتقافى وطريقتها الخاصة في التفكير والنظر إلى الأمور ، يمكن أن يتصاعد الحوار بينها عارضا كل العلامات على طريقتها الطويل الشاق الممتع ...

ي : العلامات الخاصة والعلامات العامة ...

أ : بالطبع .. خطان متوازيان .. الصراع واحد ، وممتد ..

ي : فكرة جيدة .. لكنها صعبة ..

أ : فضلا .. وأنت لها .. الزمن عريض .. المكان محدود .. لا يدور بسف .. ومثلان فقط ..

ي : صعبة في الكتابة وفي الأداء أيضا ..

أ : ما رأيك في أن نمثلها معا ؟ .. وقد يروق لنا الأمر فنستمر في اللعبة ونؤسس فرقة مسرحية نكسب منها ذعبا ونهجر شغلة الكيمياء التى ستلينا في أحاسنها ...

ي : ما رأيك في أن أبدأ بذلك اللقاء بعد تخرجنا مباشرة ؟

أ : الترتيب الزمني لا يهم .. لا يمكن أن أنسى تصويرك لذلك اللقاء في قصتك وسياحة في غابة الأشجار المتحجرة

ي : كاد اليأس يطيح بك ..

أ : فعلا .. تبيا لي أني أنقصت عن بداية طريقي .. وكان الرجل قاسيا معى وغير مجامل .. صدمنى منذ أول لحظة بالرفض (بصوت خفيض) القسم مكسب بالمعدين ! .. تماولت أحلامي التى بدأت أنسجها منذ جئت من الريف للدراسة بالجامعة .. بعد أن صرفتك أضللت تلك الأحلام شكلا جديدا .. أصبحت ضرورية .. ملحمة .. زائدا يوميا .. عمل كمعيد بالكلية سيحفد مركزى اجتماعيا وأنا أتقدم لحظتك ..

ي : ألحمت كثيرا أن تصبر وتكرر المحاولة ..

أ : كيف وأنت تعرفين موقفه منى !؟

ي : ذلك الناس المعجوز !

لاستكمال (البرستيج) الاجتماعي ، وقلة غلصة ، ولكنها قلقة مضطربة متحيرة ، تستنفذ كل الوسائل المتاحة ، ولكن المحصلة لا ترضيها ، ولا تكفي لأن تبعد بها عن الإحساس بالالاجدوى واللا فائدة ..

ي : ثم ذلك الجو الذي يحيطون به أنفسهم .. سرية لا تشي ولا تخفي .. غموض وتعال على بقية الطلبة .. كأنهم من طينة أخرى ..

أ : مساكين .. كلنا كنا مساكين .. حائرين . الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا مشبكين بخيوط محرهم كعرائس السرح .. وأبواق تنفخ في أذانهم .. ولكن حالتنا لم يكن أحسن من حالهم .

ي : كنا نملك أنفسنا ونملك نظرتنا إلى الأمور ونفكيرنا المستقل .

أ : مجرد نظريين .. مناضل صالونات .. حتى مشروعات الخدمة العامة وخدمة البيئة فقدت معناها وصارت مجرد رحلات ترفيهية لتسجل في الدفاتر .

ي : مازلت أذكر أول خطاب أرسلته إلى من البلدة بعد تخرجنا مباشرة ..

أ : كنت مزلولاً تماماً .. كنت عجاجاً إلى وقفة للمراجعة . وعيياً لي أنني وجدتها هناك ..

ي : قلت لي ها نحن تخرجنا .. دخلنا الجامعة مع وفود النكسة . وتعارفنا في حضنها .. وتخرجنا ونحن لم نزل في الهاوية .. المحصلة التي حسبها تكاد تكون صفراً .. فيها عدا أنت والشهادة ..

أ : (مكمل الخطاب) الشهادة تساوى كساً من المعلومات سيزول حتاً حين تنضم إلى الجيش قريناً وإلى نهاية غير معلومة .. أما أنت . فكل تفكيرى حولك الآن يدور في تلك الحيرة وذلك المعجز .. وأنا أعرفك : تقاثلين كاشع الرجال وتضحين .

لكن .. الخوف .. الخوف .. أعرف حبنا : جنورا موقلة الامتداد ، لذلك أخشى عليه . أخافه أن يموت بين أيدينا .. ينضب معين الحرارة فيها .. تذيب تلك الأشياء المجهولة جدران محرمتها يفتال انتشارها السرطاني أمان الحب

فنضيع في صحراء الندم . حبيبي .. فكرى كثيراً .. كثيراً جداً ، فإن حساباتنا الآن تبدو مغايرة تماماً لتلك الترتيبات التي وضعناها في أعلامنا الوردية ..

ي : (جزء من ردها على خطاب أحد) .. يا حبيبي . فيم أفكر ؟ .. لقد فكرنا معا وحلمنا . أنا لك وأنت لي .. لا لئدعنا نفقد أنفسنا . ما الذي حدث ؟ .. هل لجرد أن لفظك رئيس تتساقط الأشياء أمامك بهذا الشكل ؟ .. أنا لم فكر كثيراً فيك كمعيد .. طبعاً كنت أفتنى أن تتحقق تطلعاتك المستقبلية ، ولكنك تعرف صورتك التي تلازمي دائماً وأستمد جساري وقدرى على مواجهة الجميع وإذابة كل العوائق .. صورة حبيبي أحد .. الشاعر ، الفنان ، المحتوى الفكرى التقدمي ، الإخلاص ، الحب ، الوطنية لا تدعني أفكر في أنك خائف ، وساخط بسبب التجربة التي أنت مقبل عليها ، لا أريد تلك العبارات عن الشرف وضريبة الدم . ولكنها فرصة حقيقة للعناية بالبدل . إنها أول اختبار حقيقي لي ولك . اكتب لي ، لودعني أراك قبل أن تقدم نفسك للتجنيد .

أ : (جزء من خطاب) ... حبيبي العظيمة .. انتشلتني إمكانيات استحضار الجمادات في خطابك . لقد كنت أنانياً محصوراً في دائرة حسابات أرباحى وخسائرى . تقدمت للتجنيد فعلاً وسأصبر ضابط احتياط . بممكنك أن تقابلين مساء السبت القادم على رصيف محطة سيدى جابر قبل قدوم قطار الترحيل (بمحاذتها مباشرة) أترقبين .. كنت أشك في إمكانية أن أراك قبل الترحيل . كان لا بد أن أراك ولو أدى ذلك إلى أن أهرب .

ي : (ضاحكة) هكذا ؟؟ .. من أوطأ ؟؟
أ : كان لدفء يديك في يدي ملمس جديد .. سحر خاص .. وكانت عينك رائعتين طيبتين ، وكان فيها بريق وحزن .. كنت أنظر فيهاها ويزداد إلحاح هواجسى بأننى لن أراك ثانية .

ظللت أنظر في وجهك طول الوقت . أنشئت بملامحه .
وأفكر في أنه لا يمكن أن أفتدك منبعا معطاء
ويصامت على صفحات عمرى . ذلك مستحيل .
ضد المنطق . ضد الطبيعة .

ي : وأنا كانت الدموع على أبواب مقلتي .
ولكني كنت أفكر وأحاورها .. كنت أفكر
فيك وسط مئات الوجوه الشابة المقبلة على
التجربة .. البعض كان متجهها منطويا ..
البعض كان يتشم ويقفه وسط حلقات الأهل
والمودعين ، ولكني كنت أراهم عناصر جديدة تحمل
في عقولها وسواعدها القوة خيوط الأمل ..

أ : (ضاحكا) وهكذا .. نسينا سلة
السندويشات الجبارة !!

ي : (تشاركه الضحك) فكرت في أنك ستجوع
خلال رحلة القطار ..

أ : فجمعت خبز العالم كله لتصنعي لي
السندويشات .. أقمت بها مائدة عشاء فخمة
دعيت لها عددا من زملائي المقاييس ، وقلت
لهم : ادعوا لصاحبة النعمة ! (يضحكان)

ي : مرت ببجاني أم عجوز تجرى على الرصيف
مع القطار الزاحف وتنادي ابنها باسمه وكأنه
طفل تائه .. كان صوتها مشروخا والدموع تنهمر
من عينيها لم أكن أختلف عنها كثيرا !

أ : وأنا كنت ألف وأدور كالجنون أبحث عن
فرجة في الشبايك المسدودة بالأجسام . كنت
أريد أن ألوح لك وأنظر إليك نظرة بصر المحاسن
الحيث على أنها الأخيرة .. وحين أفلحت أخيرا
في إزاحة الأجسام كان القطار يتعمد ويتعمد
يتلمع الظلام وكنت أنت تضيئين وسط الزحام ،
ويدي التي رفعتها لألوح لك بها ، ظلت معلقة
بضربها الهواء البارد .. سبحتها وجلست يملؤني
الإحساس بانفذاك ، وانخذلت أتساءل كيف
سأعمل بعدك حتى فترات طويلة ؟ كيف سأحرم
طويلا من عينيك : زائدي وقوي اليومى !

ي : ولكنك تأخرت كثيرا من الكتابة إلى ..

أ : لم أكن أحسب أن اجتيز بوابة الجنسية

صعب إلى هذه الدرجة . كان لابد أن يمضي وقت
حتى أستطيع أن أهرب إليك في خطاب . كنت
أحس ببدائل أشياء تتغير .. لم أكن أدري
كته التغير ، ولكني كنت أرتبه بخوف .. فقد
ألفت نفسي القديمة ! .. وحين جلست لأكتب
إليك سجلت المؤشرات استمرار هزات الزلزال ..

ي : (تقرأ من خطابها إليها ..) هل تذكرين
بطل قصتك سياحة في الغابة المتحجرة ؟ .. إنه أنا
الآن .. أنا أمارس سياحة بغضبة في دروب الغابة
المتحجرة . تزحف في الوجوه من فوق الأشجار
الفحمية .. كلها تقفألت وتشدن إلى قاع
سحيق .. لا تعطني الفرصة لأدافع عنك
وهي .. كان الوجه يتبدل لي فأتعرف عليه ،
لكن الملامح لا تلبث أن تغيب وتشكل ملامح
رئيس القسم بابتسامته المقتولة أبحث عنك في
داخل ، فتراى لي الحيلالات الخادعة حاملة
بعضا من ملامحك ، لكن ملامحه تمحو ملامحك
أنت أيضا . أرفض أن أسلم للخداع .
وأصبح : لا .. لا يا يسرية .. لا يمكن أن
تكوني مشتركة في حرمي ضدي وأنت التي تتدلى
تعميتك فوق لحم صدرى الذي نقش فيه رسوم
الأمل .. لا يمكن أن تسلمهم ابتسامتك
ليحولوها إلى أخرى متدلية من حبل ..

أ : لم أستطع أن أتخلص من أسر الإرهاق والضغط
النفسى .. ها أنا أقرب من منطقة اللاجوى ..
الأسئلة الضخمة التي كنت أفسنها في حروحة
الحياة المدنية وتدفق الحب عادت تتعاقب في
كل الأركان ملحة ومطرطة .. لماذا ؟ .. إلى متى ؟ ..
وأمام الثمن الباهظ الذي كنت أدفعه كل يوم
كان من المستحيل أن أصدق ما كنت أردده من
من قبل عن مشولية الهزيمة .. أين الذين
أكلوا الحصرم ؟ .. لماذا لا يدفع الجميع
بالتساوى ؟ .. لماذا لا يأخذون بالتساوى ؟

ي : كنت تمان في هأسا ، وكنت أنا هنا
أقرب من الجنون .. خاصصني الجميع .. أكل
وحدي ، وأبقى في حجرى وحيدة طيلة النهار ..
وفي الليل لا أنام ، وأظن أبكي حتى تورم عيني ..

ي : أحيانا كنت أفكر في أنك سوف ترضخين ..
كنت أعرف مقدار الضغوط عليك .. كنت أعرف
نفسى لأننى أسبب لك كل هذا الألم .. أحيانا
كنت أود لو تستسلمين لهم وتنتهى الحكاية .
لكنى أصبح في هواجسى .. لا .. لا .. لا يمكن أن
نفترق ..

ي : كنت أقاموم .. وقررت أن أخرج من المصرة
محضطة بك . وبكل الأطراف .. بحيادهم على
الأقل . كان على ألا أجمعك تيسا ،
وإلا أجمعك تكره أبى ..

أ : ولماذا أكرهه ؟ .. لأننى أحترمه وأتفق
معه في وجهة نظره تماما .. إن منطقته طبيعي
تماما ويتفق مع شخصيته وظروفه ...

ي : برغم مقاطعته ومخاصمته لى هو وبقيته
الأسرة ، كان يترك لى التقود في مطروف فوق
المكتب في حجرى ...

أ : لا يمكن أن أنسى استقباله الحار لى في
زياراتى لكم أثناء الدراسة .. أحوال الشطرنج
التي كنت أتركه يغلبي فيها ، ومناقشتنا
من الأجيال والأوضاع في البلد ..

ي : كان ممجبا بك .. بعد كل زيارة كان
يقول لى : أحمد هذا ولد متف وخبير نظيف
ومكافح .. كان يؤكد على كلمة مكافح ..
ثم تمضى فترة ويصنع مناسبة ليمدنى بزواج
عظيم وقصر فخم .. كأنه كان يقرأ أفكارى
ويريد أن يسبق الأحداث ويوجه تفكيرى ..

أ : ذكاه رجل المال .. لم أحس ببسواى
تغيره نحوى إلا بعد القبض علينا في المظاهرات
أحسنت أنه يعتبرى مستشولا عن تورطك في
المظاهرة ..

ي : لم يسكلمنى في هذا أبدا .. غير أننى
لاحظت أنه يحاول التحكم في ميزان القوى ،
فشجع أطرافا أخرى على زبولتنا ..

أ : (ضاحكا) صديقنا العلوس القديم
صاحب مصنع الصايون ، وابن عمك المقلوب
بالورقة

ي : إننى أفهم جدا .. لذلك جاريته في اللعبة
وكنت أستقبل ضيوفه بشكل أدعشه ..
لعب وضحك ورحلات ولكننى بالغت إلى حد فطن
معه إلى خطفى المضادة .. أحس أننى
أكتشف أوراقه . فانتقم من أرجل ضيوفه ..

أ : لم أتوقع أن يرفضنى هذا الشكل
طبعاً كنت أتوقع الرضى ، ولكنى ظنته سيضع
معرفة السابقة لى في الاعتبار .. لقد أطاح
بكل شىء !

ي : كان معى أشد عضا حين كنت أمهد لذلك
اللقاء .. بدا ناعماً .. أخذ يسرد تاريخ
العائلة .. الألقاب والأملاك والأعاد ، ثم ثار
فجأة (تقلد صوت أبيها) صرنا « ملطشة »
لكل من هب ودب .. أولئك الذين لا يملكون
إلا كلمات رنانة وأفكاراً خداعة .. لم يبق إلا
هؤلاء ! .. أليسوا صناعة الثورة ! .. أطاحت
بنا ولم يكفها أعرجت لنا هذه الشياطين لتجهز
علينا وتأكلنا أحياء ، لكنى سأغسل دماغك
من هذه الأفكار التي لوته . وإلا حطمت !

أ : كانت أسوأ أجازة .. خرجت من عندكم
وقضى نقيل محزون .. رجعت إلى وحدنى شاردا ..
ي : كانت فكرة الزواج تراودنى في نفس الوقت
اللى جاعنى خطابك فيه يقترح نفس الفكرة ..
قلت إنها خطوة ضرورية لأزيل تأثير موقف أبى
عليك ، وليتضح موقفنا ويبدو أصلب مما يتصوره
الجميع ..

ي : لا يمكنك أن تتصورى فرحى بخطابك الذى
جانى يحمل موافقتك .. كنت في حالة نفسية
سيئة .. لم أكن أبارح الملجأ برغم طلب القائد
لى ، ويرغم الحركة غير العادية التي كانت
تجرى من حولى . أخذت الخطاب في يدي وهرعت
إلى مكتب القائد ، طلبت أجازة فورا .
علت الدهشة وجهه : كيف وأنت ترى الحال ؟
أعطيت الخطاب ليقراء . قلت له سأزوج ،
تفضل سيادتك وأقرأ . مانع قليلا . أصبرت .
قال انزل وتوقع أن نرسل لك في أى وقت

لاستدعائك . لم أسمع غير كلمة انزل . وهرعت
إليك من المحطة إلى الماذن بترابى بعرقى . .
أول عريس من نوعه .

ي : وأنا أول عروس من نوعها . . من الماذن إلى
البيت لتواجه المقاطعة الشاملة ، ولتبحث
في الصباح عن زوجها فلا تجده . . !

أ : كانت الأقدار ترسم خطواتنا بشكل : ماذا
أسميه ؟ . . قدرى حقا ! . كيف ترتب لنا هذا
الترتيب ؟ . . لو صمموا فيلمًا بنفس الأحداث
لفقاطعناه بسبب هذه المصادفات !

ي : (تقرأ من الخطاب) . . ألم أقل لك يايسرية
إننى لن أخرج من الجيش والحال كما هى ؟ . .
إننى أكتب إليك الآن بينما عاصفة عظيمة يتم
لها التحضير الآن . . يقولون إن الأمر ليس أكثر
من مشروع تعبوى ، ولكنى أكاد أجزم أنها العاصفة .
قد تهب قبل وصول هذا الخطاب إليك . أنا الآن
في غاية الفرح . مستريح تمامًا . أصبحت لى
أمام الله والناس . . وهما أنا أحسن بالرياح
القادمة . لم يبق إلا أن أذهب الله لأخرج
سالمًا وأعود إليك لتكمل مشوارنا الطويل
الجميل . لا أخفى عليك أننى خائف . . ليس
جبنًا . ولكنه خوف سيتبدد حتى في حضن الملحمة
أدعى لى وانتظرنى .

أ : (مكملًا) ملحوظة : لنكن عمليين أعرف
أنك لن تكفى عن البكاء . قد يطول غيابى . .
أرسل لك توكيلا لصرف راتبى . أرسل نصفه
إلى أبى في البلدة ، والنصف الآخر أضيفه
إلى رصيد الإنشاء والتعمير . عزيزى :
إنها الحرب . لم يعد الجيش معسكر الترفيه
الطويل الملول ، سأشارك في المعركة . ويجب
أن تفخرى بهذا . لقد أخذتكم معى . وكنت طوال
الوقت عظيمة . إذا فزت بالشهادة فلا أطلب منك
إلا أن تذكرنى لأطول مدة ممكنة .

ي : (من خلال دموعها) كانت كلماتك قاسية
بقدر ما كانت تدعول للفخر حقا . .

أ : كنت معى دائما . قررت أن أحافظ على

نفسى من أجلك . . تركزت إرادتى في هذا
الحذف . كنت تبدين لى فأعجب لتلك الطاقة
التي تتلبسنى ، وأصير خفيفا كالريشة ، أقتافز
وأعابت الجنود . . أصغر بشفتى وأغنى ارتجالا .
انتقلت العنود إليهم . روحنا نحمل ممداتنا
ونحن نفى . . مر القائد بنا فتوقف قليلا ورأيت
الدموع في عينيه . في دقائق قليلة شحنا تلا ضحنا
من المعدلات في حربتين خمس ماكينات ضخ . .
أربعين خرطوم فتح . . عشرة خراطيم
سحب . . كمية رهية حلها جنود نصليتى في
العريتين . . صفتهم بعد ذلك وصافحتهم .
قلت لهم إننا يجب أن ننجح ، وإنى أذكركم لحفل
زواجى . . لذلك يجب أن ننجح

ي : كنت أراك في وجه كل جندي في صور الجرائد . .
لم أكن أفارق الراديو . . كنت متأكدة أن يديك
شاركتا في كتابة البيانات المتصرة . . قفزت حاجز
الحشوف ، ولكنى لم أستطع أن أصنع خنساء
جديدة . . كنت أتذكر أماننا معا شريطا متصلا
واتذكر كلمات خطابك فتهاجر الخنساء وتهمر
دموعها . ولكنى لم أبك أمام أحد . . كنت أخرج
إلى صديقان وخطابك في يدي . . أقرؤه لهم وأذيع
في كل مكان أنك ضمن طلائع الاقتحام وأنك
تقب سواترهم . . .

أ : كانت ماكينات الضخ العملاقة تهدر ، والماء يتدفق
كالصواريخ يحرق السائر الرمل . . وأنا أصبح في
رجالى : الهمة يالأولاد . . سرية تنتظرنى . . لا
أستطيع أن أعود إليها خالى الوفاض . كانت كمية
التراب المطلوب إزالتها ضخمة . ولكنى كنت أرى
المطلوب تحقيقه شيئا آخر . . فتحة في سور الحورف
نمبر منها جميعا إلى أنفسنا الحقيقية . . إلى قدراتنا
المدفونة والمظلمة . . صبورًا إلى حلم حضارى يجب
أن نحققه والا فلا مقابل للثمن الباهظ المدفوع . .
الحلم الأخضر الكبير الذى نتحقق من خلاله
أحلامنا الصغيرة العظيمة . .

ي : لم يكن مصادفة أن تلتحق بسلاح المهندسين وأن
تخصص مهمة التجريف . . كانت مضحكات تجرف

أ : أنا لا أدخل المطبخ ..
 ي : ولا أنا .. ولكننا سندخله معا .. وسيمعشنا
 طبخنا حتا (يضحكان)
 أ : وما آخر أخبار هدية أبيك ؟ .. نسيت أن
 أشكره .. لم أقابله في هذه الأجازة ..
 ي : سأقتل الأتريز من المحل إلى هنا بعد أسبوع ..
 و .. لا بأس سأقولها لك .. كنت أريدها
 مفاجأة .. لكن لا بأس .. أمي هي الأخرى
 ستهدينا هدية .. حجرة مكتب فخمة !
 أ : (يصفر بفمه دهشة) والله ! .. ولكننا بذلك نترك
 أنفسنا للقوى الخارجية ؟! .. (يضحكان معا)
 خبط على الباب . يتوقفان عن الضحك)
 ي : من يعرف أننا هنا ؟
 أ : سترين (يتجه إلى الباب . يفتح . يظهر توفيق
 البواب يحمل لفافات)
 أ : عنك .. عنك ياعم توفيق (يحمل عنه اللفافات .
 يخرج توفيق ثانية . يدخل حاملاً كرسين صغيرين
 ومائدة صغيرة . يضعهما في وسط الصالة . يفرش
 فوق المائدة صفيحة جريدية ويضع فوقها لفافات
 الطعام)
 ت : أحضرت كرسين متواضعين من عندي .. بدلا
 من أن تأكلوا واقفين ..
 أ : شكرا ياعم توفيق . تفضل معنا ..
 ت : بالهنا والشفاء (يتجه إلى الباب) بعد إذنك
 يابك ..
 أ : مع السلامة .. شكرا ياعم توفيق .. مع السلامة
 (يغلق الباب خلفه)
 ي : (تفتح اللفافات) ما هذا ؟
 أ : كلفته بشراء غذاء لنا قبل أن نحضر ..
 ي : ما كل هذا ؟ .. كل هذا لاثنين فقط ؟
 وليمة ؟ .. وماذا ؟ كباب ؟! .. هذا ضد مبدأ
 التوفير .. جنيهان على الأقل ضاعا في وجبة !
 أ : لو كان فرعون يعرفك لأرسل في طلبك بدلا من
 يوسف ! .. نعم ياسينس .. كباب لم أكل لحما

مع تراب سائر القنات أشياء أخرى .. كانت
 السوار الذهبية هنا تتجرف وتذوب .. الذهب
 الجميع حولي .. أمي وإخوتي .. يجمعون لي
 الأخبار والمعلومات .. أبي يشجني ، ثم ينسحب
 مسرعا ليمسح دموعه .. جرفت مياه مضخاتك
 كل المفاهيم البالية ، وتأكد للجميع أن المقاييس
 تغيرت ..
 أ : فوجئت بأبيك في المستشفى .. انحنى فوقى وقبلني
 وبكى .. تعلقت ببرقيته وبكيت كان للانتصار
 وقتها طعمه الحقيقي ..
 ي : لم يقل لي إنه ذاهب إليك .. ذهب إلى أبيك
 واصطحبه إليك ..
 أ : لا يمكنك أن تتخيل منظروهما وكل منهما يحاول
 اقتناص سترى المملوءة بالقنوب والمطبخة بالدم ..
 اكتفيت بإهدائها قطعة من الشطايا ، وقلت إن
 السترة من نصيب أحفادها القادمين .. تخميت أن
 تكون أول وجهه أقابله ..
 ي : كان ضغط العمل شديدا في المستشفى وكنت
 أمرضك في شخص كل المصابين ..
 أ : يسيرة .. هل يمكننا شراء جهاز تسجيل ؟ .. أريد
 أن أسجل كل الأحداث قبل أن أنساها ..
 ي : ذلك ضد مبدأ التوفير للتعمير .. على كل حال ،
 يمكننا استعارة الجهاز من أبي ..
 أ : بالمناسبة .. كم أصبح رصيد خزانة المملكة بعد دفع
 خلو الرجل وثمن حجرة النوم الملكية ؟
 ي : (يخرج دفتر التوفير من حقيبتها وتقرأ) مائتان
 وخمسة وستون جنيها فقط لا غير ..
 أ : فكرت أن تشتري موقد بوتاجاز . لن نصلدى أمام
 موقد الكيروسين ..
 ي : بعد قليل ستقول لي فكرت أن تشتري جهاز
 تلغزيون لحجرة النوم وآخر للصالون أما موقد
 الكيروسين فأنا تلتزمت عليه وتألفنا (يضحكان)
 أ : (في رقة) يا حبيبي ..! لا أريد أن تشعري بالفقر
 الشاسع ..
 ي : معك لن يكون هناك فارق ..

ويقربها إلى فمها) لا تغضب منى هل تضايقت من
كلامي ؟ .. إن ضايقتك مرة أخرى فكن جافا
معى .. انهرى .. أنا أحب أن تحمفوعلى ..

أ : (يضع قطعة الخبز في فمها) لا أستطيع .. لا
يمكن أن أغضب منك .. إلى أسلمك مفاتيح
الجنة .. وإلق من أنك لن تنزلينى منها كما فعلت
حواء مع آدم .. اعزنى بأناملك الرقيقة لحن
مستقبلنا المشرق .. دبرى أمور ملكتنا لئلا نمر كل
سنتين عمرنا الجميل بقرات سمان .. سمان ..

ى : (تقترب بكرسيها من كرسيه .. تستدبر رأسها على
كتفه .. تدعه يطعمها) يا حبيبى .. سأشترى
لك جهاز التسجيل .. فقد عدت إلى الشعر ..
وسأحبك أكثر !

(يطعم كل منها الآخر بيده .. يتبادلان النظرات
الحانية والإيماءات الرقيقة ، بينما تنسحب الإصادة ببطء ،
وينسدل الستار قبل أن يظلم المسرح تماما) .

تمت

الاسكندرية : رجب سعد السيد

منذ أسبوع .. رائحة الشواء تقتلنى أمام كل
مطعم ..

ى : والطعام الذى تعده أمى الآن فى المنزل ؟

أ : بسيطة . أماننا العشاء .. وسأؤجل سفرى
للصباح ..

ى : والجنينها ؟

أ : لم أقرب مصرونى الشهرى .. أعطان أبى خمسة
جنيهات فى نوبة كرم مفاجئة !

ى : لم تقل لى . كان يجب أن توردها فوراً .. هذه
الطريقة لا تنفع .. بجد ..

أ : أردت أن أقيم لك مأدبة تليق بالمناسبة .. وعمل كل
حال .. آخر مرة .. سأسند ثغوب يلى إلى
الأبد .. سأستأصل من داخل الكرم مؤقتاً .. لا
تغضب أبى العزيز يوسف !!

ى : (تبسم . تنظر فى عينيه وهو يحشوها لقمة



المتغير الجمالي في القصة القصيرة المحاصرة قراءة في اختيارات من نماذج "إبداع" د. حلمي بدير

الوسط الذي نخطه لنصل إلى حركة الإبداع المعاصرة . هل أمل أن نعاود الإبداع مع علته عن قريب ، فهو عالم جدير بأن ينحصر معه .

ومن الغريب أن نفتش عن معيار نقدي، نتفق معه أو نخالف ، فلا نكاد نجد سوى معايير محددة كلاسيكية في معظم الأحيان ، تتعامل مع المعنى والشكل ، بمقاييس ثابتة والإبداع الجديد يثور على المعنى ، كما يثور على الشكل . ومن هنا فإننا ننتأذن في طرح المعايير الكلاسيكية الثابتة جانباً ، للبحث عن «التغير» و«اللام» للمتغير الإبداعي «في حركة» و«الفصل» القصيرة على وجه الخصوص ، يتعامل مع عناصر الرؤية وتنوعات البنية وظواهر التعبير . . في عالم متغير . (١)

تكوينات الرؤية في عالم متغير :

الظاهرة المؤثرة ، فيما يختص بفنون الأدب الحديث والمعاصر ، أن أجيالاً ثلاثة تتصاحب فيه ، وتغلب الساحة وتتوسع التجارب . قد يسيطر الجيل الراشد بحق «الريادة» ، ويستسلم الجيل الجديد «احتراماً» على مضض ، فلأننا شرقيون نتملنا منذ النشأة بتقاليد القرية المنسجمة على الفكر أن «يتمتع الصغير الكبير» ، نرفض أن نعلن ثورتنا على جيلين يسبقان ويمصران وسيطران ، وأظن أن هذه هي إشكالية المطاع الجديد وهي «الإشكالية» الحقيقية غير المعلنة ، والتي نرفض نفسها على ساحة والإبداع وساحة «الثقافة» على السواء .

ففي مجال «القصة القصيرة» نجد من الرواد يحمي حتى ونجيب محفوظ . ومن الجيل الثاني يوسف إدريس وشكري حباد ، ومن الجيل الجديد أحدث

القصيرة ، والرواية والمسرح ، والتي واكب السبعينات ، وامتد بعضها منذ الستينات ، تنظر إلى «المعيار النقدي» الذي يلقى الضوء على تكويناتها الفنية ، ويكتشف أبعادها ، ويساعد على تفسير حركتها . . وهو «معيار نقدي» مفقود أحياناً ، وإذا ما وجد فيفضل الانشغال بعالم يمكن الاطمئنان إليه ، وهو عالم كبار الكتاب الذين لا يزالون يطغون على الساحة الأدبية في مختلف مجالات الإبداع ، وقد استقرت تجاربهم ، ووضحت معالم عالمهم بما يطمئن «المعيار النقدي» إلى أنه يلج علماً لا يحتاج إلى «مغامرة نقدية» قد لا تحمد عواقبها .

ولا شك أن «التجريب النقدي» مع عالم الإبداع الجديد «مغامرة» تحتاج إلى قدر كبير من الأناة والوعي ، حتى تستطيع رؤية معالم «العالم» بوضوح ، وحتى تستطيع الكشف عن حركة ما بعد «جيل الوسط» جيل «شكري حباد» في «الفصل القصيرة» ، «سجيل» و«صالح عبد الصبور» في «الشعر» ، و«جيل نعمان عاشور» في «المسرح» ، و«جيل وفصحى خاتم» في «الرواية» هذا الجيل

في البدء : تنويعات المعيار النقدي :

منذ انحسرت موجة الستينات الأدبية النشطة وحركة النقد لا نكاد نضع عن هوية واقعة المعالم ، أو منهج يتوافق مع المزاج الثقافي والفكري العام . وقد يكون السبب وراء ذلك تمخض المزاج الثقافي والفكري العام ، أو تهرؤ معطياته على أكثر من مستوى ، لا في الإطار المحل فحسب ، وإنما في إطاره العالي . وأصبح من العسير ، ربما لذلك ، تحديد هوية المعيار النقدي ، أو حتى ملامحه الداخلية ، نتيجة لضبابية الرؤية أحياناً ، أو ابتعاد النقد المنهجي عن الساحة ، ليصدها عدد من غير ذوي الهوية الثقافية . وفيما عدا بعض المحاولات الجادة المتتارة على صفحات بعض المجلات القليلة جداً على الساحة الأدبية ، كادت المعايير التقليدية تضيق تماماً في زحمة الآراء الانطباعية ، التلقوية ، حسنة النية من ناحية ، والمغرضه من ناحية أخرى .

ولا جدال في أن حركة «الإبداع الأدبي» في مجال الشعر ، والفصل

الأسماء محمد إبراهيم مبروك في «عظمى
لماء البحر» (صدرت في فبراير سنة
١٩٨٤) (٣). وهي أسماء متعاصرة
يطنى فيها الجيل الأول، ويشغل
الساحة، فلا يكاد يبرز من الجيل التالي
سوى اسم واحد لمع لأسباب ليس من
بينها براعة الأداء، وخفت من بعد بقية
الأسماء، ولأسباب أخرى أهمها :
توازي الكتاب كمصدر معرفة وراء
وسائل التسلية الافتتاحية الركيكة
الفضة .

ونحن لا نرفض جيل الرواد ، ولكننا
نرفض أن يكون نتاجهم هو «المعمار
الطبيعي» ، فضلا عن خطر ذلك على
الدراسات النقدية ، هناك أيضا خطرا ما
يفرضه على الإبداع من قيود (٣) سواء
عند المبدعين أو المتلقين . ومن هنا كانت
البدئية الأولى واضحة المعالم في إنتاج
الجيل الجديد ، وهي «ضبابية الرؤية»
في حد كبير من الأعمال . وهي ضبابية
صادقة ، ناتجة عن ضبابية المنظور
الإبداعي ، وهي أحيانا ضبابية مفصلة
يلجأ إليها الكاتب عن عمد ليضئ
تجربته ورامها ، خشية المصادرة ،
وهروبا من «معايير النقد الخوارقة» التي
يكتبها التعامل معه . وقد يكون ذلك هو
المبرر وراء إحجام بعض النقاد عن تناول
إنتاج عدد من الجيل الجديد . إذ
يفقدون هنا ومعايير التقدم السني
يتعاملون به مع نتاجهم من ناحية ، كما
لا يطمئن المبدعون كثيرا لأرائهم
النقدية .

وقد ظهر من خلال «إبداع» عدد
كبير جدا من الأسماء ، تنوعت ،
وتشاربت ، وجدنا نجيب محفوظ 11
وفاروق خورشيد ، ويوسف إدريس 11
كما وجدنا أحمد الشيخ ، وإبراهيم عبد
المجيد ، ومحمد المنزنجي واحمد
علمان ، وعبد جبير ، وفؤاد

حجازي . نستطيع أن نزعم أنها ثلاثة
أجيال (قد لا تكون الفوارق العمرية
تتوافق مع هذا التقسيم باعتبار الفارق
بين الجيلين لا يقل عن ربع قرن) ، من
حيث طبيعة ونوعية المعطاء الأدبي .

والجيل المعاصر يتميز بسرؤيته
الخاصة ، وهي تنقسم إلى قسمين
رئيسيين :

- رؤية واقعية .
- رؤية تعبيرية .

والرؤية الواقعية تحاول خوض عالم
مضطرب بشئ التجارب والاتجاهات .
وتتميز بأنها تحاول اصطفاة أدوات
الواقعية ، من حيث محاولة النفاذ إلى
أبعاد القضايا المختلفة ، تمسك بعنايتها ،
وتوحي بالقدره على التعامل معها ،
مطوعة عنصري البنية والتعبير .

أما الرؤية التعبيرية Expression-
فهي تحاول استبطان الواقع ،
والانكشاف حوله والبحث عن أثره لا عن
مظهره . ولهذا فهي تميل إلى أسلوب
التضاد أو «تيار الشعور Stream Of
Consciousness» وتستخدم بنية
مختلفة ، ووسائل تعبير أكثر كثافة ،
وانتقادات دقيقة للمفرد اللغوي الدال ،
لا تقي المعنى فحسب .

وسأحاول هنا الوقوف قليلا مع إنتاج
متميز برؤية واقعية ، وهو بعض
انتقادات «إبداع» من قصص أحمد
الشيخ (٤) والمراقب العدد الأول من
المجلد الأول ، و «الزائرة العدد
السادس والسابع . و «الحائن الضيف»
العدد الثامن عشر من المجلد الأول .

وعلى الرغم من اقتراب المحوى
الغنى في هذه القصص الثلاث من
أرضية الواقع (وهي كل ما نشرته إبداع
للكاتب فيما نشرته من قصص ، وصل

إلى مائة واثنين وثلاثين قصة مؤلفة ،
بالإضافة إلى تسع قصص أخرى مترجمة
عن لغات أخرى) . حيث تتعامل الأولى
مع «مراقب» في لجنة امتحان ، والثانية
مع «زائرة» ريفية لأسرة نازحة تزعم أن
صلة قرابة ما تربطها بها . والثالثة
تتصل مع مصري يعمل بالخارج
وتتصل مع علي مع صديق عمره .
وهي جميعا وموضوعات شائعة تمتع
المتلقي بقدر ما تداعب مشاعره
وخيالاته . ولكن يبقى لنا من وراء كل
قصة ملمح لا يشير الاطمئنان لهذه
التلخيصات الإجمالية لكل منها .

ففي «المراقب» نلاحظا بتحصيل
والحدث في مجرى غير طبيعي ، أو غير
متوقع ليصبح الطالب السني زعم
المراقب أنه أهانه ، وقد تحول إلى سجين
سياسي ، دون أدنى إحساس عند
المتلقي بصحة هذا الزعم أو إمكانية
صحته . وهنا تتحول القصة من حدث
رتيب ، نسمح به كثيرا ، وننتدبه به
طلابا وغير طلاب ، إلى مغزى مختلف ،
ونهاية فتتح فرص إعادة ترتيب
الأمكار مع تتابع السياق . وتكون
النتيجة محاولة قراءة ثانية على ضوء ما أثر
من مفاهيم جديدة . ومن هنا تختلف
رؤية المتلقي في التعامل مع «السياق
الغني» محاولة الاقترب من رؤية
الكاتب .

أما «الزائرة» فهي تقبل عددا من
التضخيمات . ولكي اتقيل المؤلف ،
وقد وقف صامتا جنبها أمام كل تفسير ،
وابتسامته نابعة من إحساسه بأن أيا منها
لم يعترض من رؤيته بعد . وهذا لا يعنى
خسوسا في النص ، أو عجزا عن
البيان ، ولكن يعنى أن النص يمكن أن
يقبل كل التفسيرات (وهذا تصور أعز
به كثيرا من النص الأدبي) . ومن هنا
يتصل المتلقي معه على كثير من

المستويات . فالزائرة رفيعة مجهولة الهوية ، على الرغم من زعمها أنها قتت بعلة قرابة لرب الأسرة الصغيرة الفقيرة . وقد ترتب الحدث في هذه القصة على هذا النحو : (فرضية أولى ساذجة في تفسير المحتوى) .

● الزائرة جزء من عضاية ١١ هدفها السرقة ، تتردد على الأسرة ببعض منتجات الريف وتطمئن لها الأسرة خاصة وأنها لا تنقص عن سبب واحد للزيارة سوى تبادل المودة .

● الزائرة تنهرب من سؤال رب الأسرة حول حقيقة صلة القرابة ، ولكنها تخبره بالمعلومات المتناثرة التي تؤكد معرفتها بأسرته وبآبائه وبقية أقاربه .

● الزائرة وقد أثارت في رب الأسرة الإحساس بضرورة المطالبة بنصيبه من الإرث المتعصب ، والذي جامه عن أبائه وأجداده . وعندما يقنع بذلك ، ويكتب عريضة ليصل بها إلى عمابه يرى وهو في الأنويس لها يد يده إلى حافظة جاره ، ويسلمها خفية إلى يد لا يرى مصدرها لتختفي بها بسرعة ، ويلصق اللص نظره له ، ولا يدري ماذا يفعل خشية العقابية ، ولا يلبث اللص يجذبه موهما الركاب بأنه قد قبض عليه ، وهو يمس يده في جيبه ، ويغشى اللص بالريضة وبعض المال .

● تأتي الزائرة ليلا بدون ما تعودت إحصارها من زاد ، ولكنها لا تلبث أن تنصر على الخروج . وقد بدا القشور عليها . وعندما يعود الزوج بعد الحادثة يجدها يقفص الخبز .

● تعرض ابنته . يذكر قصة رجل أراد دفن ابنه وعندما يعرف الأجر يترك الطفل ويطلق ساقه للربح . يفق على صوته زوجته عن استرداد البنت

لصحتها . ووقتها ينظر حوله ، فيراها جميعا بما فيهم الزائرة الغريبة ، ومعها ابن عمه الذي لم يره منذ سبع سنوات ، والتي طالبت بالبحث عنه ورؤيته ، ووقتها لم يتعن شيئا بقدر ما غنى أن يجتمع شمل أسرته المتفرقة ، عساهم أن يستعيدوا إرثهم المتهوب . وهو تصور للحدث يمكن أن يتغير بتفسير منظور الرؤية عند المتلقى .

وفي «الحنان الصغير» نجد هنا المزيج العجيب من المشاعر غير الراقية عند البطل الذي يعمل في الحفار ، ويأتى بمشاعره المضطربة الزائفة في أجزائته الصغيرة ، والتي تكشف لصديقه ، وفي كل مرة يفرق به الصديق (الأصالة) ويقسوا أحيانا عسى أن يجد أفكار صاحبه (المعاصرة) طريقا للتوافق مع موروته . . ولا شك أن هذا التوزع بين (الأصالة) و (المعاصرة) نابع أساسا من الوقوف عند ظواهر الآتين ، أما عمقها فلا شك وأنه يجد أكثر من مدخل للتوافق والوئام .

هذه الإلماحة السريعة لمحتوى القصص الثلاث تكشف عن عدد من الظواهر :

● أولا أن القصة لم تعد (تحكى حدثا) يمكن أن نرويها في مجالس أسمارتنا .

● وثانيا أنها لهذا تحتوي على بعد غير منظور ينبع من رؤية فكرية واضحة عند الكاتب .

● وثالثا أن أفضل تعامل مع القصة هو التعامل معها كوحدة فنية متكاملة ، اشترك في صنع بنيتها الفنية فكرة للمعنى ، والواقعية ، والأسلوب ، والجمل ، والسباق ، والتراكيب اللغوية ، والصور ، والمفردات ذات الدلالة لا ذات المعنى ، وثقافة المتلقى

الذي يمثل البعد الثالث في التفسير : النص + الكاتب + المتلقى - المعزى الفني

ولذا فقصص أحمد الشيش تكشف عن هوية القصة الحديثة ، بتجاربها المتعددة ، وتكشف أيضا عن هذه الزاوية الهامة من الرؤية الواقعية . وقد تحدد فيها قيمة الواقع من ناحية ، وقيمة التعامل معه من ناحية أخرى ، لا القرار منه .

ولا شك أن محاولة التفتيش وراء (عمودية الرؤية) في فكر الكاتب سوف يجعلنا نقف في قصصه جميعا أولا ، ونصنف منظوراتها الفكرية تصنيفا متجانسا ، ليمكن لنا محاولة استكناه غور المحور الذي تدور حوله رؤيته . وهي من خلال هذه النماذج «الراقب» الزائرة و«الحنان الصغير» تتمحور في علاقة صدامية بين الإنسان والواقع . والإنسان هنا هو الإنسان البسيط النقي ، والقرآن الباطلة بالنقاء اقرآن قديم فلم الإنسان ذاته ، ولكنه هنا يكتب مدلولاً جديداً ، وهو المدلول الناتج من التصوير الصادق الذي طلعنا على ما نعجز عن اكتشافه بأنفسنا ، رغم توفره وتوافره بيننا . ولذلك فالأدب في هذه الحالة يقوم بعملية تفسير للحياة لا مجرد تصويرها . ويقوم - من هذا المنظور - بالكشف عن «ذهب» معطياتها ، وهو الزيف المقترب بنهاية «الراقب» و«الحنان الصغير» والذي يساور المتلقى إزاء الزائرة رغم خافتها المتترنة بلحظة صدق ، لا تتفق مع هواجس المتلقى إزاءها منذ البداية .

ومن الطبيعي أن نجد نوعاً من التوافق في القصص التي تنحدر نحو «رؤية واقعية» ، فكما سبق الإشارة فإن «القصة» لم تعد «حكاية» تروى ، بقدر ما أصبحت «بنية فنية» متكاملة

تتعامل معها من منظور يعتد بتكاملتها، ويرى في إقصاء جزئية منها بتراً لأحد عناصرها المكونة يفتقد في مجال التعامل مع النص . ومن هنا كان تكامل الرؤية نابعاً من تكوين الشخصية ، والأسلوب ، والجمل ، والسباق ، والمفردات . دلالة العنوان والأسماء (أسماء الأشخاص والأماكن) .

والشخصيات الرئيسية عنده في المراقب : هي : الطالب - المراقب - العميد ثلاثة من الأساتذة الرجل النحيل والأكرشان .

وفي «الزائرة» : الرجل - الزوجة الزائرة . الولد الفحل .

وفي «الحنان الصفي» : شاب يعمل في مصر . صديق يعمل في الخارج .

أما الشخصيات المخفية (قد تكون هي الرئيسية) : الشاعر في «المراقب» والسائق في «الزائرة» : ابن العم . أسرة الجعلدي .

وفي الحنان الصفي : شخصية الصديق القديمة .

ويبدو في هذه التنوعة الصغيرة عناصر من قطاعات من المجتمع ، لا يجمع بينها سوى الجانب الإنساني . فالملامح الرئيسية أيضاً تقتصر على ظواهر داخلية أكثر منها خارجية ، بمعنى أن حلة الوصف من الخارج ، التي كانت من أهم معايير النحى الواقعي ، قد استبدلت بمحاولة التركيز على الوصف من الداخل ، أو حركة الشخصية من الداخل باعتبار أن الظواهر الخارجية أقرب إلى «الحكاية» منها إلى «الفنية» . فالمراقب وكان رجلاً مهذبا له ابتسامة ودودة مهذبة . قال في تعاطف وود . . . (٥) وهو الوصف الأول له الذي يرد على لسان الطالب النحيد . وبقية وصف الشخصية يأتي

في موقف ثورته على الطالب ، ثم و موقف شرح ما حدث أمام العميد ، والذي انتهى بوفاته (٦) وهكذا من خلال هذه المواقف الثلاثة وضع تصور دقيق لهذه الشخصية (نستخدم كلمة شخصية مع كثير من التسخط وذلك في مقابل : بطل ، غموض ، غمط) لم تصنعها الكلمات فحسب ، ولكن صنعتها أيضا التدايعات التي أثارها الكلمات في ذهن المتلقى . وهنا يبدو دور المتلقى كشريك في تفسير النص ، بل وإعطائه البعد المقتد ذا القيمة التقليدية .

والزائرة وكانت تنسم في ألفة وهي تلقى نحية الصباح ، كانت تحمل على الرأس سلة كبيرة وثوباً الريفي يستر فوقها المشوق العفي ، سألتي . . . (٧) وهو وصف يوحى بمدد كبير من التدايعات تختص بشخصيتها ، وهيتها الخارجية التي تحدث «الثوب الريفي» و«القوام المشوق العفي» . . وهي صفات من الخارج تسين على رسم الشخصية من الداخل أكثر من وصفها من الخارج . وهي شخصية عميرة لا نستطيع أن نفسر سلوكها تفسيراً منطقياً . ويبدو أن هذا كان عنصراً رئيسياً في رؤية المؤلف لعناصر حركتها الداخلية . فهويتها على هذا النحو غير عمكة الحدوث ، إلا أن يكون الحدث كله رؤياً توجت بالحركة الأخيرة التي رأى فيها ابن عمه . ويمكن أيضاً تفسير الحدث كله على هذا النحو . بحيث تبدو الحركة جميعاً جزءاً أصلياً متكوناً في لحظات اللقاء الأول مع «الزائرة» الزائرة قبل ظهور ابن العم .

أما الشخصية المحورية في «الحنان الصفي» فهي شخصية مرسومة بعناية شديدة من الداخل ومن الخارج معا . على الرغم من أن الكاتب لم يتناول ذلك بجملة واحدة ولكنها متحركة ،

وحركتها هي التي تفسر طبيعتها . وهي شخصية في صراع داخل تظن أنها متعصرة ، ولكن الواقع بين لها انهزاميتها . والانهزامية تسلمة من الإحساس الداخلي بالترحيل بين «الأصالة» و«المعاصرة» . تبدو الأصالة في الصلق ، بينما تبدو المعاصرة في مظاهر الشائتي ، والسلوك «المستوردة» . . وهو يظن أن السيارة والشقة مبرران كافيان لهذه المظاهر ، وإذا به فجأاً بأن جيرانه في السكن التليك الفاجر وسبك وتروى قصصا وصاحب كشك سجار تصور ، كيف دفع أمثال هؤلاء الناس ثمن الشقق التي حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أبهم من البلد ، إن في حيرة (٨) ويبدو أنه قد أسقط في يده إذ في عودته من الخارج قد ظن أنه يمتلك ما لم يمتلكه أحد ، وإذا به يضع بين تقاليد ما لم يتمسك بها متمثلة في الصديق ، وجيران لم يتحرم كدحم وكفاههم وربما «افتاحيتهم» . وهو في كلا الأمرين «في حيرة» .

ورؤية المؤلف لهذه الشخصيات جميعاً ، رؤية تميل إلى الوقوف على أرضية صلبة من الواقع المعاش .

وعلى الرغم من هذا فإن المؤلف يترك لدينا دائماً إحساساً بأن الشخصيات الواقعية لا تتحرك من منطق واقعيتها بخطوات عمسية ، ولكنها تتحرك تحت تأثير شخصيات غير حاضرة ، ولها تأثيرها الحاضر . فأسرة «الجعلدي» و«ابن العم» في «الزائرة» تكاد تلتقي بالشاعر في «المراقب» وشخصية الصديق القديمة في «الحنان الصفي» وهي شخصيات تؤثر في الحدث وحركته رغم قبحها دون حركة وراه .

ولا شك أن القصة المعاصرة قد اختارت لها أسلوباً جديداً ، وهي إشكالية ثانية ، في مجال التجريب . وإذا

كان الأسلوب يبدو شبيه متسق مع أسلوب الجيلين السابقين في القصص ذى « الرؤية الواقعية » فإنه يبدو جد مختلف في قصص « الرؤية التصويرية » عما سنعرض له بعد .

والكتاب يبدو متمكنا من أدواته انسيابية السياق ، تكاملية الجمل والتراكيب ، إختيار المفردات التي تمر بها دون أن تستوقفك . فهي تؤدي المعنى دون كبير عناء من المتلقي ، كالحسناء التي تراها أو (تمر بها) فتترك في نفسك المعنى دون إدراك واضح لمصدره . ونفى الحركة في القصص متسارع ، تسارع الحركة في الواقع . وقد تكون الانتقالات سريعة بين حركة وأخرى ، بل تستقل بين فعل وآخر في جملتين ، يستعين بالقصص السيرة في السرد والسياق . بينما يكثر بعض الجمل العلمية في « الزائرة » ، وهي خمس جمل على وجه التعديل . كل جملة منها بضع كلمات ، لا تتميز عن القصص سوى بكلمات (ح . ع . يكونش ، مش) وهي الكلمات التي تحول الجملة إلى جملة عامة ح : وهي توضع في العلمية قبل الفعل للدلالة على الاستقبال ، وقد وردت في (ح أنه) . و ع : وهي تعنى على . ويكونش : وهي تعنى يكون شيئا . و مش : وهي تعنى : ما شيء . ولقد أراد بها الكاتب الإيجاز بقدر من الواقعية ، على الرغم من أنها قد أصبحت قضية غير واردة في التعامل النقدي ، بمجازه الحديث .

وكما كانت مفردات اللغة هنا من السرع المؤثر دون مبرر واضح (يأتي التأثير أحيانا من اقتراب أسلوب الكاتب من أسلوب تفكير المتلقي ، فينساب مع الحديث دون كلمات تصمصمه فتخرجها عن السياق) كذلك كانت تراكيب الجمل القصيرة المعبرة المكثفة أحيانا ،

تخلو دلالات يمكن أن تحتمل أكثر من تأويل .

٢

وفي مجال تجارب « إبداع » نقف مع كاتب آخر متميز هو إبراهيم عبيد المجيد . . (٩) تبدو رؤيته الواقعية ذات مذاق مر أحيانا ، بينه وبين المدينة إحساس حاد بالقرية . على الأقل من خلال قصتين نشرتهما « إبداع » له ، هما : « الغريبان » و « في الليل » .

فالمدينة في هاتين القصتين مدينة جامدة بلا قلب ، نهرا (الغريبان) أو لسيلا (في الليل) . عصرية (الغريبان) ، أو عصرية (في الليل) . وهي مدينة مادية لا علاقة بينه وبينها ، بل لا علاقة بينهما على الإطلاق . فهو في الأولى ضائع لا يتفهم المتنوع ، بلا هوية . وحتى عندما رأى يهيمس أمل في شخص يجلس بجواره يكتشف أنه في حاجة لمونه أكثر ، فهو ضائع غرب في بلاد غريبة ، تكوناتها مجموعة من المباني المتجاورة أو غير المتجاورة ، لا علاقة بينها لا ظل لها ، حتى الخط الظل الوحيد الذي لجأ إليه على جدار بيت لم يلبث أن اختفى . الطرقات مبنية أن الصحراء صحراء مهما زحفت إليها المدينة . ومعنى آخر فالمدينة لا تستطيع عقد صلات إنسانية بأحد . ومن الغريب أن يكتشف في النهاية فقط أن هذا الشخص الذي يلقاه كان معه في الطائرة التي قلد بها إلى هنا ، وكأنه يدفعنا إلى الربط بينها بعلاقة سرائية من نوع ما . نشأت بينه وبين جفاف الصحراء الممتد الذي لم يغير من طبيعته ولا امتداده مجموعات المياكل المنشأة عليها المسلة منازل وقبيلات . فهو غريب في بلاد غريبة بلا هوية ، وبلا عنوان .

وحق عندما ينتقل إلى القاهرة « في الليل » ، يحاول إنهاء جواز سفره لا لأنه يزعم السفر ، ولكن لأنه يريد أن يكون متاهلا له ، ويترك صاحبه مقتنعا بأن عليه أن يخرج بعد منتصف الليل ، ليستخدّم هذا الجاكت الثقيل غير المفيد نهرا ، ويخوض مع الجاكت تجربة لا يتفهم فيها شيء ، فقد تركه في أمس الحاجة إلى الدفء . وقد اقترن الدفء عنده بالدفء العاطفي ، والجنى ، بدءا من حالة الكلاب حتى السطر الأخير في قصته ، مروراً بالصوت الأدنى الصارخ الذي لا يدرك مصدره .

والقصتان تشتركان في عدد من العناصر المتنوعة ، فـ « لا من موقف الإنسان فيها من المدينة والمدينة ، فهو فيها متجول يبحث عن شيء ما . في الأولى يبحث عن عنوان صديق له عدد من السنوات يعمل هنا ، وقد أرسل له عقد عمل . وفي الثانية يبحث عن لحظة انسلاخ النهار من الليل التي لا تدرك أبدا . . . قفى كل مرة يتربص لها « ينخدع وتغلا الحركة الشوارع التي يغمرها النور فجأة كأنه ماء ينسكب » (١٠) .

وهما أيضا تشتركان في عنصر الشخصية الزموية ، أو المنسلخة عن الشخصية المحورية ، رغم أن ظاهرها المعنى لا ينمى بذلك . فالحادث في القصتين يعمق في مغزاه من هذا المنظور ، وتسطح الرؤية فيه من منظور وثائقية « الشخصية » ، فالدلالة الأولى أصعب ، وأكثر إثراء لحركة الواقع من منظور المبدع .

ولهذا « فالشخصية المحورية » شخصية ضبابية ، رغم تعدها بطريقة أقرب إلى الواقع من شخصيات أحمد

الشيخ . وهو يصفها بقدر من الدقة التي بالرغم منها تتحول إلى مزيج هلامي رائع من اللامع غير المحددة داخليا وخارجيا ، فيإسماعيل في « الغريبان » هو « الرجل » الذي لم يطلق عليه اسما تأكيداً لهذه الحقيقة ، وإسماعيل يراه قرب جدار يلجأ إليه مشرعيا ، ويتركه أيضا عند جدار يتكى عليه ، بما يوحي بأنه منذ اللحظة الأولى لم يفارق المكان ، وإنما سرّ لملاحظات البحث عن صاحبه مع « سراه » حتى ابتعد عنه ، وهو يذكر أنه رأى هذا الرجل قائما معه من القاهرة على نفس الطائرة . وهي الجملة الأخيرة في القصة ، لم تذكر من قبل .

والصديق « في الليل » الذي لا يظهر إلا في لحظات إنهاء جوازات السفر والحدث عن الجاكت القرو الغليظ الذي اشتراه من بور سعيد ، ليست له هوية سوى أنه سكندري ، أراد صاحبنا أن يفتنه بشراء الجاكت ولكنه فر منه ضاحكا . وهو لا يصاحبه شأن « الغريبان » ولكنه يوحي بأن وراثة « جاكت » قد خلفه في صحبته . ولذلك فالصديقان في القصتين سليلان لا يمتنان بشيء ، فهما الوجه اليأس في التكوين الأصل للشخصية المحورية التي هي في الحقيقة الشخصية الوحيدة في القصتين ، والأخرى مفسرة لها مكونة لمحاورها الفكرية أو محاورة لها .

والبطلان في القصتين يشتركان في عدد من الملامح (تختلف الأساءه : شخصية بطل . نموذج . غط) يمكن أن يكونا وجهين لشخصية واحدة ، أو حركتين في زمانين ومكانين مختلفين ، تحالول الكشف عن معطيات جديدة في عصر متغير .

وهما بطلان من زمان ، كإبطال أحمد

الشيخ ، لا يحفظان هدفا ، تضيق بهما الطرق قد يصلان إلى طريق وأصبح العالم (طريق السيارات في « الغريبان » وطريق بور سعيد أو صلاح سالم « في الليل ») ولكن صدفة دون وضوح هدف . وحتى عندما يصلان لهذا الطريق لا يؤدي بهما إلى شيء ، لأنه لم يكن هدفا في أي من العملين .

وقد أطلق المؤلف على قصته الأولى اسم « الغريبان » . ولو أفرد لكأن أجدى ، فالأفراد يذهبى فكل منهما « غريب » أما الثانية فلمحاولة صرف ذهن المشتلي عن الإحساس بأسأها شخص واحد ، وهو مألح عليه منذ البداية ، وهي حيلة مثرية للعمل الفني لا شك ، واختلاف الرؤية حركة إيجابية . هذامن ناحية ، ومن ناحية أخرى فليست مهمة المشتلي البحث وراء رؤية الكاتب للوصول إلى حقيقة الحدث ، ذلك أن حقيقته هي تلك التي يصل إليها من تعامله مع النص . ومن هنا فالنقد لا يطمئن كثيرا لتضيرت المؤلفين ولا يضعها في اعتباره ، إذ الممول الأول - في تصوره - هو ما أسكن النص أن يؤديه من معان ، لأن هدفه هو هذا ، ولأن القصة الثانية « في الليل » فقد ظلت هكذا حدثها أو بطلها هو الليل وحده بما يحتويه من براءة ووحشة وخوف ، وجنس ، وقد ألح هذا الأخير على ذهن المؤلف في جزء من قصته ، وخاصة الجزء الأخير بعد صورة الكلبين / اللصين ، وقد سيطر على كتابته وصوره حتى آخر سطر في القصة وعللا الحركة الشوارع التي يفسرها النور فجأة كأنه ماء مشكب « (١) » .

وأهم ما يفسم به أسلوب إبراهيم عبد المجهد أنه يستخدم الوصف الدقيق ، ويجاول رسم الصور في دقة متناهية ، تذكر لنا بأول مياضيه

« الواقعية » . « ها هو ميدان العتبة صمت أسود . وهو بالنهار حين للصبحم . الأرض غسلها مطر خفيف قطع شريطا القرام . في الساء الليلة قمر . ويعرف يهين أن يهدهاء الأرضة طيرا . سيمشى وسط الشوارع (١) نغم اختلاف الوصف هنا تقصر الجمل . وهي جل حاسمة كما يقولون ، وكأنها قرارات « في الساء الليلة قمر » « سيمشى وسط الشوارع » ولكنه ما يلبث أن ينساب وراء الحركة لا وراء السكن . وهذه الزية تقضى كثيرا في بعض القصص التي ألف كتابها وصف الأماكن بمجزل عن الحدث .

والمكان في قصتي إبراهيم عبد المجهد مرئي من خلال أبطلها ، ولذلك فالصورة النفسية لها متعكة عليه ، أو هما كل واحد متكامل ..

والزمان عنده متيح ، يستغرق النهار كله (الغريبان) أو الليل كله (في الليل) .. ولكنه لا يشعر بمراتبه ، على الرغم من أن الاتساع الزمان مدعاة لإثارة الرتبة واللعل والسأم وغيرها من مشاعر . وقد يرجع السبب في ذلك إلى سرعة الحركة من ناحية ، وإلى تناوؤ المكان والزمان وحال البطل في كل واحد محتجز ، مستخدما نوعا من أساليب القصص البوليسية المتلفه إلى « وماذا بعد ؟ » وهو أسلوب يضطر المتلقي فيه أسيانا إلى الفزع خلف عدد من الأسطر والفتريات تمجلا للنهاية ، أو ميا إلىها . وهي ولا شك واضحة في « الغريبان » على وجه الخصوص .

وإذا كان أحد الشيخ ينساب في أسلوبه حتى لا يكاد يشعر به . فلا يصدملك منه شيء يوقظ انتباهية المتلقى مع السياق ، فإن إبراهيم عبد المجهد يطلب منك دائما الوقوف معه لحظات .

فهر ومتسلط في أسلوبه ، ولا تطمئن إلى معانيه ، وهو لا يدعك تطمئن إليها ، كثيرا ما يتوقف التلقي ليعود للجملة منذ بدايتها مرة أخرى ، وقد يؤدي هذا إلى العودة لجملة سابقة أو الفقرة كلها محاولا الكشف عن المعنى من وراء السياق ، وعادة ما تكون كلمة أو عبارة سببا في ذلك . . « فاللهجة » في التاكس الشبيه بالدبابة ، دلفت إلى العودة مرة أخرى لبداية الفقرة للكشف عن هويتها . وهو لا يطعك ، ولكنه يترك « لنوابك » أن تسيل ، وهي ضحكة جنسية ، ولكنه لم يقل ذلك . والصرخة التي تشق الليل أكثر من مرة ومعتزة بصورة الكليين للمتحسين من الخلف ، لجعلك أيضا تشعر بأنها متسقة مع هذا الخط ، ولكنه لم يصرح بذلك . حتى طلوع النهار لا يترك تطمئن إلى شاعريته ولكن إلى جنسيته . ولا شك أن هذه الصلصات الكثيرة المتخللة للسياق ، وراء هذا النوع من الأسلوب ، به قدر كبير من التمكن والتسلط على حد سواء .

٣

ومع « محمد المخزنجي » نخوض تجربة جديدة ، في التكوين الفني ، وتكوينات الرؤية . وسنحاول اكتشاف بعض حاله من خلال شذاج « هذه اللحظة » « الرجل بالشرب والبيوت » . . « عمل الأرتوى » و « أمام بوابات القمع » و « الفيران » وهي قصصه التي نشرتها « إبداع » في أعدادها السابقة (١٣) .

وأهم ما يميز أقاصيصه أنها تقصر حتى تصل إلى مائتين وخمسين كلمة أو يزيد قليلا ، (تقع « هذه اللحظة » في مائتين وخمسين كلمة بالتحليل) وهو شكل يتناسب بليقة شديدة مع طبيعة الرؤية

التي يصدر عنها . وذلك فيما عدا قصته « أمام بوابات القمع » و « الفيران » .

والبحث في محتويات هذه القصص يؤكد على حقيقة علاقة التلقي بالنص . فإذا كانت قصص أحد الشخ و إيراصم عبد المجيد قد أثبتت نوع هذه العلاقة ، و ضرورتها لتفسير النص بمنظورات متغيرة ، فإن هذه القصص لا يمكن تفسيرها إلا من خلال البعد الثالث وهو الخلق . ولهذا تختلف التفسيرات من متلق لآخر . بل لا لئن أننا نتفق حول تفسير واحد ، كما أننا لا نستطيع رفض تفسير ما لا يتفق مع تفسيرنا .

والرؤية في هذا النوع من القصص دورية تميرية *Episodion* تمتد إلى اكتشاف الفصل ، والحركة ، والسيق ، والجمل ، والمفردات ، والتراكيب المختلفة ، تبعد عن المباشرة ، والنسب التقليدية في تكوينات العمل الفني ، تستعين بالعناصر من الشخصيات والأحداث لتكشف رؤية الواقع ، بعيدا عن رتابة الظاهر وتفاصيله ، ولهذا فهي تستعين بالحوالات النفسية . ومن هنا فإبطلنا الخط لا شخصيات ، بغير اسم يوضح المعالم الظاهرة ، تتحرك حركة سريعة داخلية لا خارجية ، تسخر من التقاليد الفنية ، وتطوع لها لغة سريعة تغرافية ، لا حدة معينة ، ولأن الأنماط صافية في رؤية تميرية ، فالأحداث متباعدة غير منطقية الترتيب ، وإن كانت في قصة المنظمة النفسية . . (أنظر بعض أعمال فرانس كافكا *Frans Kafka* و يوجين أونيل *Eugene O'Neil*) (١٤)

وإذا كان لنا أن نستخدم « مصورا » تقليديا تميريا ، في تناول « الرؤية التميرية » من زاوية النقد . فهل يمكن للاختلاف هذه العبارات الانطباعية

الأولى التي دونتها عقب القراءة الأولى لقصة « هذه اللحظة » وهي :

- الانزوال الداخلي عن حركة العالم الخارجي ، والانحصار في داخل الذات .
- حجاب الرؤية عن داخل الذات .
- الإبصار بعرض حركة الداخل .
- الحدث المعلى هو « انقطع التيار ، فجأة ، وأنا في الشارع . . . » (١٥) .

لما القراءة الثانية للقصة فعد لوقتني عند كلمات : « اللحظة » اتبعت . وقد « طرزا » المجد الحيلة . أما « شمرت بحسابة حائلة للمكاه » اكتشفت المعنى اللاهلي من الرامة . راجع صول بخر .

القراءة الأولى خرجت فيها بانطباع الإحساس بالطمأنينة ، والراحة ، والشاعرية . فعندما نفقد القدرة على رؤية المدة بأصبارنا ، ننقل إلى رؤية ذاتنا بصورتنا . وعندما لا يشغلنا الضوء عن تبصير فواتنا من الداخل تنفي بما نعلمه ، ونشتاق إليه غناه حجابا متجوليا ، على الرغم من شعورنا الأول بأننا وحدنا .

وفي القراءة الثانية تغيرت معالم الرؤية تماما . صرنا وكأننا نتعامل مع « وليد » يقصص عن نفسه ، يستقبل الحيلة باكيا « مصرا » « مفتيا » . يستقبل الكون حول حوله وقد « هلت من مرآة » ما .

والحدثان على الرغم من ظاهرها المعلى إلا أن التعبير عنها بكيفية واحدة أتاحت الفرصة لأكثر من مدلول ومعنى .

أما في قصة « الرجل بالشرب والبيوت » (١٦) فقد كانت اللحظة الانطباعية الأولى تقول : « صراع

الداخل مع الوحي . الوجه الآخر في مرآة الذات الحاتقة .

ولا تلبث القراءة الثانية أن تؤكد هذا النوع من المواجهات ، ولكنها مواجهة عنيفة تعرى النفس البشرية في لحظات قضاء الحاجة . والتعرية هنا في مواجهة لا تتم إلا مع الذات . سواء التعرية المادية أو النفسية ، فكلاهما لا ينم إلا على انفراد لا يمكن للإنسان ، مهما بلغت درجة قربه الاطلاع على هذا الموقف (١٧) . وهو موقف واقعي يصعب التعبير عنه بوضوح ، ولكنه هنا استخدم عناصر التكوين جميعا : العنوان ، والموقف ، والشكل الفني ، والأسلوب ، واللغة ، والشخصية الأنوية . وهي عناصر جسدت له نفسه في شكل آخر ، وتكوين مختلف . كانت صورته تعاقب صور أو تكاد وكأني واقف أمام مرآة يارعة ، نفس الوجوه ، نفس الحجم ، باستثناء الشارب الذي كان له ، والملابس والبيوت (١٨) .

وهذا الحرص على إيجاد الفوارق بين الاثنين يذكرون بفوارق في « الفريسان » لإبراهيم عبد المجيد ، والوقوف على دقائقها ، ومحاولة نقلها إلى متلق يتعامل مع حدث جديد « غير حكاكي » .

واللجوء إلى هذا الشكل المتحدث في القصة القصيرة Short Short Story يعني التخلص من كل شكل عتيق إلى التفصيل ، والوقوف عند الجزئيات التي تكون مجدية . ولكن التكثيف الشديد للرؤية يصبح أكثر جدوى ، ويقدم محاولة جديدة تنويعية تتلام مع معطيات عالم متغير . ويبدو هذا واضحا كذلك في « عمل الاثناوي » الذي يتبجح حركة الحياة في صورة واحدة على مدى عشرين عاما . التعبير الذي يحدث للمحل والطريق والرجال . وهو حدث يشترك

بأن الرجال لا تعبر الطريق اهتماما ، فهم يتحدثون والطريق يرتفع ، ولا زالوا يتحدثون والطريق يرتفع ، وأنهم سيقون يتحدثون عندما يفلت عليهم تماما . والبطل يشترك أيضا بأنه يرى صامتا . والرؤية تمتد على مدى عشرين عاما . وأما حركة العمل « المحلل » - الذي لا يعنى اسمه شيئا - فمرتبطة بحركة حديث الرجال . ، وأنه كون صغير يتجسد فيه الكون الكبير ، من منظور ما .

أما في قصته « أمام بوابات القمع » و « الفيران » فقد اختار شكلا أكثر طولا ، يشترك بأنه يستطيع التعبير من خلال الشكل المتعارف عليه (تطول هاتان القصتان حتى تصل الواحدة منهما إلى أربعة أو خمسة أضعاف قصصه الثلاث السابقة) ، وأنه قد ملك أدواته وأن منظوره قد ازداد تكثفا ، وأن دور الهيد الثالث « المتلفي » قد غدا كبيرا .

والأمر المثير ، في هذا الشكل من القصص ، أنه يتصالح مع الأشياء والمتلفي والتقاد بذلك شديد ، فلأنه لا يقول مباشرة ما يريد ، فهو يعنى نفسه من مسئولية أى تفسير بسيط بل لعله آن يصبح مع الوقت نوعا من الاهتمام للنقاد ، إذ يجد الناقد نفسه في حرج من التصريح مباشرة ، بما أثاره لديه النص من مشاعر ، خاصة إذا ما كانت تصدر عن منظور سياسي أو جنسي ، وكلاهما مزلق لا تؤمن غوايقه . يمر هذا الحاضر باللمح عندما أجهد في قصة « أمام بوابات القمع » صورة جنسية ، لا يطمأن إلى تفسيرها إلا من هذه الزاوية وهنا يسأل المتلفي والمؤلف ولماذا هذا التفسير ؟ ويعنى المؤلف نفسه بهذا من كل تفسير ينحوه هذه الناحية ، إذ هو لم يصرح بهذا ، بل لم يشر مباشرة إلى شيء منه . وإنما كلف رؤية هؤلاء

« الصغار » وإصرارهم على قتل « زمزم » التي تسد عليهم طريق الحصول على قدر من القمع في أطباقهم من الرجال .

(تلخيص مساذج للحديث حتى تنضج الرؤية وكيفية التعبير عنها : أمام بوابات القمع رجال يعملون . . هم يشنون القمع ويمشونه . . وهم يعطشون . يتجمع الصغار حولهم ومعهم « زمزم » امرأة جميلة . يقدمون الماء للعلش نظير ملء أطباقهم قمعاً ، تحظى « زمزم » بالنصيب الأوفر لأنها جميلة وأنثى . يقرر الصغار الخلاص منها بقتلها بسكين . . يشربون بها « يعقون » عليها بعد مقاومة غير عنيفة . . بعدها يسارعون إلى العمل وهم يرضون لزمزم أن تحظى بكل ما تريد دون ضمنية . .)

وقد صور المؤلف طريقة التخلص من « زمزم » تصويرا إيجابيا . فإذا كانت « زمزم » تحظى بتعصب وأمر من القمع ، فإن ضمنتهم لها لهذا قد تحولت إلى حب بعد أن « وقعوا عليها » وهي تحاول التخلص غير جاهدة ، تمكنوا من معها فلم تصرخ ، « واتجهنا إلى أنفسنا فوقها » و « كان ارتعاشنا يلذوب لها يشبه النوم ، لقد كانت أباينا تتحول هكذا إلى خفة عليها ، ودفق ، أو ما يشبه ذلك بها » (١٩) .

و « الفيران » تشير عبيدا من « المضامين » أولا - وأكثرها سطحية - سرقة جثة مريض متوفى بمستشفى للأمراض العقلية - أو هكذا خيل إلى - والمكان الذي نجى به يتلذذ بالفيران . وليس هناك حدث سوى الانتقال بالجثة من مكانها إلى حيث النجاشي . والناعلان « وجل عجوز » و « امرأة متهاكة » والجثة من عنبر النساء لسيدة تدعى

« ليل إبراهيم يوسف » ولكن التعبير عن هذه الحادثة يثير عدداً آخر من المشاعر والانفعالات والأحاسيس (٢٠).

٤

رؤى تكوينية أخرى :

قد يكون من العسير الوقوف عند بقية ما نشر من قصص لمحاولة استقصاء عناصر الرؤية المختلفة ، لأسباب من بينها أن هذه المحاولة المتواضعة تهدف إلى الكشف عن عنصرى الرؤية في تصورهما الواقعي والتعبيري - وهي بهذا لا تهدف إلى تحليل ونقد كل ما نشر في « إبداع » من قصص .. ولهذا فسوف تشير إلى عناصر أخرى تتبع من المنظور المشار إليه ، وهي عناصر عبده جبير

ولإبراهيم أصلان ، واعتدال عثمان ، وفؤاد حجازي ، ومحمد جبريل . وهي عناصر ضنت علينا بغير قصة . ولم يتح لنا استقصاء بقية ما نشرت ، ولكننا نراها ملامح مميزة للقصة المعاصرة .

ولقد لفت نظري «يوم توقف الجنون» لأسباب من بينها أن مؤلفتها «اعتدال عثمان» مقلدة وتقليد إلى كتابة المقال الناقد ، ولكنها هنا تكشف عن وجه متميز في القصة القصيرة ، وهو الوجه الذي يمنع نحو الاستفادة من العناصر الواقعية لتطويعها للتعبير الشعري . لديها أدوات واضحة المعالم طيبة في يدها ، تتعامل مع الكلمة برفق أحيانا كثيرة . وإن كانت لا تتبجح لها السيطرة على أدواتها (٢١) . والقصة تحاول بها التعبير عن فعل الجواحد كالحروف ، ثورة احتجاجية من «حرف

واحد» يحاول الالتحام مع جواره «الراء» . وهي تستخدم هذا من خلال وصف حركة «حامدين» وهم بدوي «والأسطى الكبير» .. في لغة تطول فيها المعاني والجمل ..

وتنوع الرؤية يبدو واضحاً في قصة «القطار ذو الغلاف الأزرق» لعبده جبير ، وحركتها حوارية متناثرة بين «ليلي» و«رضوى» .. وفي «مأساة الفحاح» لإبراهيم أصلان .. و«منية أبو العجائب» لفؤاد حجازي . «وحدث استثنائي في أيام الأنفوشي» لمحمد جبريل (٢٢)

ولاشك أن تنوع الرؤية هنا يبدو في تجارب مختلفة ، تختلف من كاتب لآخر ، يمكن أن تتميز فيها الأصوات بوضوح ، بل وتتميز الأساليب .

المصنوعة : د. حلمي بدر

هوامش وملحوظات :

(١) تعتمد الدراسة على نماذج من القصص القصيرة المنشورة على صفحات مجلة «إبداع» التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة .. والتي صدر عددها الأول في يناير ١٩٨٣

(٢) ربيع أول ١٤٠٣ هـ) فهي من ناحية تقدم «أحدث» إنتاج إسما لكتاب معروفين «نجيب محفوظ - فاروق خورشيد مثلا» أو كتاب جدد يمثلون أحد الأجيال المتعاصرة .

وسوف نقتطع النماذج لتتنوع الأعداد الخمسة عشر التي صدرت حتى عدد مارس ١٩٨٤ .

(٣) محمد إبراهيم مبروك كاتب نشأ وجرب

في الستينات . برأس تحرير كتاب ثقافي غير دوري مطبوع « بالماستر » بعنوان « النديم » أصدر مجموعته « عطش ماء البحر » عن مطبوعات النديم بمقدمة لأبراهيم فتحي . وقد تناولها سامي خشبة في باب « شهريات عن التاريخ والمعرفة والفن » وعدد مارس ١٩٨٤ مجلة « إبداع » ص ١١٢ .

(٣) أوضح الأستاذ الدكتور عبد القادر القط في مقدمته للمجلد الأول . السنة الأولى من مجلة « إبداع » هذه الحقيقية ، ورفض فكرة « ثبات القيم » واتخاذ أشكال التراث معيارا لصحة التجديد وصالح المعاصرة .

(٤) كاتب قصص له ثلاث مجموعات « الناس في فكر عسكر » و « النيش في الدماغ » و « مدينة الباب » .

(٥) القصة .. مجلة « إبداع » العدد الأول .. السنة الأولى يناير ١٩٨٣ ص ٣٧ .

(٦) المصدر نفسه : ص ٣٨ .

(٧) انظر القصة : مجلة « إبداع » العدد السادس والسابع السنة الأولى ص ٣٦ (في مجلد واحد) .

(٨) انظر القصة : مجلة « إبداع » العدد الثاني عشر المجلد الأول السنة الأولى ص ١٣ .

(٩) كاتب روائي وقصص من الجيل الجديد « أقصد بالجيل الجديد هنا الجيل الذي أشراف على الأربعين أو حولها . ذلك أنه متكون وجدانيات وثقافيا تكوينات خاصة يختلف عن الجيل السابق والجيل التالي (صدرت له أخيرا في طباعة أنيقة من دار المستقبل العربي روايته « المسافات » له غيرها « ليلة العشق والدم » ١٩٨٢ وقد

أشار في حققتها إلى مؤلفاته السابقة وهي :

« في باطن الأرض » رواية « طبعة محدودة » شركة الاسكندرية للطباعة سنة ١٩٧٢ نفدت .

« في الصيف السابع » و « السنين » رواية - دار الثقافة الجديدة . القاهرة ١٩٧٩ .

« مشاهد صغيرة حول مسور كبير » مجموعة قصص (تحت الطبع)

« للمسافرون » رواية (تحت الطبع) .

وليس هناك دلائل على صدور الآخرين قبل « المسافات » .

« وقد نشرت له مجلة « إبداع » قصته القصصيين السابق الإشارة إليها .

وهما : « الغريبان » العدد الثاني السنة الأولى فبراير ١٩٨٣ ص ٦٠

« في الليل » العدد الأول السنة الثانية يناير ١٩٨٤ ص ٧٣

(١٠) أنظر الغريبان .. و « في الليل » ص ٧٥

(١١) في الليل .. ص ٧٥

(١٢) المصدر نفسه ص ٧٣

(١٣) نشرت « هذه اللحظة » في العدد الأول و « الرجل بالشارب والبيوت » بالعدد الخامس ، وعمل الانترنوي « بالعدد السابع » و « أمام بوابات القمع » بالعدد الحادي عشر من السنة الأولى ، و « الغيران » بالعدد الثاني من السنة الثانية .

(١٤) أنظر في مصطلح التمييزية : The penguin Dictionary of the theatre penguin reference books, Gohn Russel Taylor Penguin books, 1966.

حيث بدأت النشأة مسرحية في نهاية القرن التاسع عشر ، وانتقلت إلى فنون الأدب المختلفة والفنون التشكيلية . في الفنون التشكيلية أنظر : Art Now, Herbert Read Faber edition, 1968. P.59.

وفي الشعر والقصة والمسرح أيضا أنظر . « التمييزية » في الشعر والقصة والمسرح للأستاذ الدكتور عبد الفضار مكاوي ، المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر العدد ٢٦٠ فبراير ١٩٧١ . وانظر أيضا : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنصرية . د. نبيل راغب الهيئة العامة للكتاب . المكتبة الثقافية العدد ٣٤٣ سنة ١٩٧٧ ص ١٢٨ .

(١٥) العدد الأول . السنة الأولى : ص ٣٣ (مجلة إبداع) يناير سنة ١٩٨٣ .

(١٦) العدد الخامس . السنة الأولى : ص ٢٣ (مجلة إبداع) مايو ١٩٨٣ .

(١٧) عالج المؤلف نصرة من نوع آخر « سادية » في « معطف الاخفاء » مجلة « أدب ونقد » العدد الثاني فبراير ١٩٨٤ ص ١٢٢ .

(١٨) العدد الخامس السنة الأولى . إبداع ص ٢٣ مايو ١٩٨٣ .

(١٩) العدد الحادي عشر . السنة الأولى . إبداع ص ٤٧ نوفمبر ١٩٨٣ . يلاحظ أن قصة « أمام بوابات القمع » تتكون من ثلاثة مقاطع : المقطع الأول يحمل عنوان القصة « أمام بوابات القمع » ويبدأ بجملة « لازم لازم .. قتل زعيم لازم .. » وكأنه عنوان داخل له ثم عنوان آخر « بالليل » . وعنوان ثالث « في الصبح التالي » ويلاحظ تكاثف الحدث والرؤية تحت كل منها بحيث

العدد التاسع ٤٤٤	١٩٨٣ ص ٦٦	تصلح بذاتها .. وتعطي أبعادا متكاملة متجاوزة .. وتفسيرا دقيقا لما ذهبنا إليه .
منية أبو المجائب : فؤاد حجازي العدد ١١ ٤٤٤	(٢٢) القطار ذو الغلاف الأزرق : عبده جبير العدد الأول . السنة الأولى .	(٢٠) العدد الثاني . السنة الثانية . فبراير ١٩٨٤ إيداع ص ٩٢ .
حدث استثنائي في أيام الأنقرسى : محمد جبريل العدد الثاني السنة الثانية .	مسألة الفحام : إبراهيم أصلان العدد الثاني ٤٤٤	(٢١) العدد التاسع . السنة الأولى سبتمبر
	يوم توقف الجنون : إعتدال عثمان	

عدد خاص عن القصة العربية

تصدر مجلة إبداع في أول شهر أغسطس القادم عددا خاصا عن القصة العربية . يضم دراسات نقدية عن الرواية والقصة القصيرة . ونماذج من القصة القصيرة في مصر والوطن العربي .

وأمرة تحرير المجلة توجه الدعوة إلى سائر النقاد والقصاصيين في مصر والوطن العربي للإسهام في تحرير هذا العدد الخاص ، حتى يكون وثيقة هامة تضاف إلى الوثائق الأدبية عن القصة العربية في العصر الحديث

وترسل القصص والدراسات بالبريد ، أو تسلم باليد ، على هذا العنوان

(٢٧) ش. عيد الخائف ثروت - الدور الخامس - مجلة إبداع - ص ب ٦٢٦ - السيد رئيس التحرير) تليفون ٧٥٨٦٩١

سندباد على عجلة

د. عبد الحميد إبراهيم

الفصل الأول (فصل العجلة)
الدراجة ، ومحجوب أحياء القاهرة القديمة
بحسباً عن ذاته . لا يترك مكاناً
إلا ويسطره ، يذهب إلى القلعة ،
والدراسة ، والدرب الأحمر ،
والغورية ، والسيدة نفيسة ، والسيدة
عيشة ، والمقطم . ويكمل هذا العزم
والتصميم يركب دراجته ويتجه نحو
منطقة الأهرامات .

ويغلف عملية البحث هذه روح
رافضة للمكان ، وتسيطر هذه الروح
بداءة على البطال ، وتظل تصاحبه كطبع
أصيل عنده ، ويتمسك الأسباب ، بل
وينقلها لكي يعبر عنها ، فهذه الحسارة
يقول عنها : « كانت بيوتها تبيت روائح
التغذية والماء والصابون وخسراء
الدواجن » . وعن ثنائية يقول :
« وعطست من رائحة الشطة التي تنبعث
من محلات العطارة » ، وعن ثالثة
يقول : « وحتى اقتربت من جامع
القسلاون كان رأسي قد امتلأ
بالأصوات ومعاني بالألوان وأنا
بالروائح وعلقت بكل تلك البقايا حتى
شمرت وأنا أمتد بكفي على حجر

ويأخذ فيأخذ فيه ، من صبر على لقمة
العميش ، وسمعى وراء الزوجة
والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة » وهكذا
هي الدنيا ، وتلك هي آخر جملة تنتهي
بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد
نفذت يدها عن الأمر كله .

٢

كان على صاحب العجلة يعيش حياة
روتينية ، لا معنى لها ، يقسول
عنها : « وأنا ما كان في حياتي إلا خدمة
الأسباد في المكاتب ، ومسح الجوخ
وقضاء المشاوير . . . أقصى اليوم بطوله
في نش الذباب في مقهى المنظر الجميل ،
وأنا أبصم وأبصم وأطلع هنا وهناك
ولا شيء آخر حتى يأتي الليل فأذهب
وأشد كفى امرأت وأنام وأصحو
وهكذا » (ص ٤٥) .

وقفة يعزم على أن يجعل الرسالة ،
وعلى أن يبحث عن شخص اسمه على
أيضاً . فالباحث والمبحوث عنه هنا
واحد ، والغرض تحقيق الهوية ،
والباحث عن المعنى .

ومن أجل هذا الغرض يركب في

١

يبدأ عهده جبر روايته « ثلاثة سبيل
الشخص » فيقول : « كنت قد بدأت
البحث عنه حتى تميت ، ولكنني قلت
إنه ليس من الحسن أن أتقاعس ،
وهكذا بدأت البحث من جديد » ،
ويركب عجلته ، ويحمل حقيقته ،
ويدور في الأحياء الشعبية ، ويبحث عن
شخص اسمه « على » وعن مكان اسمه
« سبيل الشخص » .

نحن هنا إزاء نموذج « سندباد » ،
ولكنه سندباد من نوع جديد ويختلف تمام
الاختلاف ، فإن سندباد البحري
خرج بطول الغنى ، ودخل في مغامرات
أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد
عملاً بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ،
وليجلس كل ليلة مع صحابته ، يأكل
مهم أطيب الطعام ، ويقص مغامرات
البحار . أما سندباد عهده جبر ، فهو
يبدأ في الفصل الأول بحظاً لا يجد من يمد
له العون ، ويدخل في الفصل الثاني
السبح عن طريق الصدفة ، وينتهي في
الفصل الثالث في جو المطاردة
والمفارقة ، حتى ينفذ يده عن الأمر ،

الجامع محالاً النزول أنى مقسلاً للغة»

ويتل هذا العالم بكل ما هو كريمة ، فهذا كلب أجرب ، وهذا شاذ يميز حلقته ، وهذا صبار ينتشر حول المقابر ، وهذا شحاذ ملء بالقذارة ، وعجائز ، وحقد ، وحسد ، وشر .

حتى مغامراته النسائية أثناء عملية البحث تملو من الاستشارة ، وتصبح عملية ابتزاز ومساومة وتهجم وعداء : « فاستمعت البنت علياً بالتقيظ حتى مددني على الكتبة ، وقالت يمكنك الآن أن تذهب إلى أمك » . واستولت على نفوقه وتركته يتصرف .

أخذ يسأل الحشاشين ، والطار ، وعالم الآثار ، والصوفي ، وحراس المقابر ، وصاحب المحفوظات ، وعالم التاريخ ، والشيخ حسن ، وأبوسنا مرقص ، وكل الطوائف والأشكال ، ولكنه لم يجد إلا مسطرة وقشورا .

مشكلة على أنه كان من النوع الذي يحلم ، يقرأ ألف ليلة ، ويعيش حياة الخيال ، ويود أن يحقق ذلك مرة في حياته ، يقول : « فقد كنت طوال عمري أود أن أفعل مثل هؤلاء السلاطين ، ولا أخرج من الحرمك ، أبداً ، بل أنام هناك طوال الوقت وأشرب الشيشة والنزول ، وأفضل كثيراً ، وأسمع حكايات ألف ليلة وليلة ، وخصوصاً حكاية الجنية والملكين شهرار وشهر زاد وما فعلاه معها تحت الشجرة ، وأسرح في بلاد خلق الله عندما أحب وأبغض أكون ، وأعيد متى أحبهم ، وأذهب لأصطاد الغزلان في الغابات وأشربها ، وأكلها في الهواء الطلق ، وأنام معهم أيضاً في الهواء الطلق والبازي يحوم من حولى » .

ص ٨ .

ولكن استبداد عبده جبر ليصبح له هذا ، وكل الظروف صده ، ولم يأت قتله هذه المرة من داخله ، أو من أمر ميتافيزيقي ، بل جاء بالصدفة ونتيجة ظروف غير عادية ، فقد حدثت الهوجة ، وقامت الاضطرابات ، وصدمته عربة الوليس ، وحمله إلى المستشفى ، ووجدوا في حقيقته اسم علي ، وعنوان سبيل الشخص ، فظنوه من مديري الفتنة ، وألقوا به في السجن ، وينتهي الفصل وهو يقول « ما هو قد حدث حدث ، وما كان كل شيء إلا هكذا كما كان ، واعتلان الألم والوهم ، وركبني الفكر ، وأنا عارف أني لا محالة قد دخلت في حكاية » .

٣

وتأت الحكاية في الفصل الثاني (فصل الحجرة) ، فقد دخل السجن وأخذ أهله يقولون : « من رأى منكم رجلاً بمجلة في بدلة ميري صفراء قديمة وفي رقبته شظية فيها رسالة ، والرسالة في مطروف ، يبحث عن رجل ونحن نبحث عنه » .

شرح على يبحث عن نفسه ، فضاعت منه نفسه ، وأصبح الباحث في هذا الفصل مبحثاً عنه ، إن تهمة أنه تجرأ وحمل الرسالة ، ماله لو سكت وعمل بتبصيرة الحالة : « مالتا ونحن وهذا ، ولا كان هو قاصد شيئاً ، وماله يسطع ويبحث عن فلان وعلان » (ص ٤٤) .

ويحدث اضطراب في شخصية علي ، لا نستطيع تفسيره ، فالرجل قد سجن مصادفة ، ترى خالته أنه ما كان يقصد شيئاً ، ويكرر هو أمام المحقق كلمة « وأنا مالي » ولكننا نجد أنه يعيش تجربة السجن بصفاء ، ويكشف نفسه خلاها « والتجربة تمر بـ قلبى يتعلم وما أنا

إلا شاعر بالألفة والاندماع والوجد ، فأملت جذعى وأخذت في الصفاء ، وما عادت الروائع تضرني ، ولا الغبار السدى يأتي من الكسوة التي في أعلى الزنزانة ، وأخذت في النظر إلى خيط من الشمس يتسلل ، وما أنا إلا واجد نفسي في تسائل يتخلل من النفس ، وقلت هكذا يكون حال الشاعر إذن وهو في الوصل مع الحالة ، وما كنت مفكر قبلها إلا وهم يقولون بالباطل امر مثل هذا الشعور ، لكنني ها أنا أراه به وأراه رؤية العين ، فأصديق وأقول في نفس أولاً ما في التعتن من أولاد وزوجته وخالة عجوز ما برحت هذا المكان » (ص ٤٥) .

ربما كان السبب في أن المؤلف مستجد من ذكريات أو من قراءات خاصة ، تتحدث عن تجربة السجن ، واكتشاف الهوية داخله ، فندت هذه الذكريات أولئك القراءات عن سيطرة المؤلف ، وطلعت على السطح ، وهي ظاهرة تتكرر بصورة ما عند عبده جبير ، حين يضيع منه عنصر الانتقاء ، ويفقد السيطرة على الذكريات ، نرى ذلك حين يلج عالم الحشاشين في الفصل الأول ، ويتأخذ في الحديث عن أنواع الحشيش أوبخاره ، وعالمه ، وعن الفرق بين الناضوجي والمخزجي ، وغير ذلك مما لا يندم قضية البحث في شيء ما .

ويصف الاستبداد مغامراته في السجن ، وهي مغامرات من نوع يختلف عن مغامرات استبداد الليالي ، فهو يمدحنا عن البق والفعل وسائر الحيوانات التي يقال إنهم يربسونها « خصوصاً » في حديقة الحيوان ، ويمدحنا عن العقارب والثعابين في سجن الواحات وعن القطار الذي أخذ يجير

المجونين على القضبان ، ويقطع
أوصالهم ويترق رؤوسهم .

وحتى مغامراته في الحلم تكون من
هذا النوع ، فهو ينام عقب حديث عن
البصاين ويرى : « حنافة تتعقد
لا نرى فيها إلا والغبار قد علا ، وأنت
مضروب بالقواير ، والدم يسيل من
الأنف والرأس ، وأنا أمشي مرة أخرى
في الشارع الضيق القريب من المغربلين
وأشم الرائحة التي من العطارين ، وإذا
بأجد الولد الذي كان قد أخذني ليدلي
على العنوان وهو يمشي وأنا وراءه حتى
طلعتا على السلم الذي كان ينتهي بمرج
فيه حمام كثير وعنده بحيرة فيها سمك
ملون وأسواج ونمساح جساء ليتنفض
عليها ، فإذا بالولد يخرج نصلا ويفزه في
طرف جلباب الأبيض والنمساح يلثف
على رقبته ويضرب بذيله في الماء ثم إن
الموجة نفسها جاءت والفتن حجارا في
أسفل ... وعندما جلست على الحجر
وتلفت إلى الحفرة التي كانت تحتي رأيت
فيها وردة سوداء كانت لها رائحة أطيب
من الفل ... وكانت هناك غيل يهتز ،
ورجال يتكدسون على بعضهم ، وأنا
أرفع قدمي بصعوبة على الأحجار حتى
أثبتت إلى بحر من الرمال ، وغلال
تتجمع ، فتنتهي إلى ذنب ميتهم ويحدق
في اتجاهي ، فأركض حتى أصل إلى
شملة تندرج أمسكت بها ورفعتها ،
فإذا بواجد تلك الشجرة المعجوز
وعليها طائر صرخ صرختين »
(ص ٥٢) .

]]

ويسطر على الفصل الثالث (فصل
الرؤيا) جو من المطاردة والربح ،
يخرج على من السجن ، ويتبعه
البصاين في كل مكان ، في أشكال
والألوان مختلفة ، يرم مرة بأن يمسك

بتلابيب رئيسهم ، ويلم عليه
الناس : « لأنهم غدوا بعد الهوجة
ومما فعلوه في الخلق مكروهين ،
ولو أنك تصايحت على أحدهم لأكله
الناس ، وهذا من فعل الباطل الذي
فعلوه بالولايا » .

ويذهب إلى البنك ، وهناك يدخل في
التجربة ، وتأتيه الرؤيا ، يعلم
بالأطفال والحدائق الغناء والمياه الجارية
والغناء وساعات الصفو والمنا والأمية
الثامنة في الحديقة تستيقظ : « وتفتح
عينها السوداءين فيميل الماشق
بالمشوق ويدس أصابعه الحري في
حرير خصلها ويثتم راتحتها المختلطة
باللبان وماء يفوح يرائحة خصب ينضج
من لآلئ تشع ما يغطاسات تتبادل
الخصب مع ملمس الضوء الساقط على
الجانب العاري من صوت شذى
الغوص في بحيرة يهتز خفيفاً مع أنفاس
المغنية ... » (ص ٦٨) .

ولكنها لحظات تختلط في رؤاه
بكوابيس الرعب التي شاهدها في
السجن ، وبجو المطاردة من
البصاين ، ويتجابهه المبررة وهو يعمل
الرسالة بحثاً عن علي .

ويغوق في رؤاه ويراهم خلف شجرة
يرقبونه ، وتحدث المطاردة التي تذكرنا
بغرائب السندباد : « فأخذت أرحف
على النخيل حتى غيبتهم ، وانسلت من
بين الزروع إلى أن جثت السور العالي
الممتد فمشيت في ظله مهرولاً ، وأنا
أرى الأشخاص يمرون أمام عيني فإذا
بالرجل المعجوز يركض بجوارى وهو
يمسك طرف جلبابه ويقول : لحاذر
تركض فأخذت أقول له كلاماً وأنا قادر
على التنفس والحر قد اشتد بـ وأنا
متعصب عرقاً حتى انحرفت مع السور
فإذا بـ بين حجارة ورمل وزلط وكتب
يسركض خلفي حتى أوشك أن يلتهم

أقدامى ولكن القوة أتني حتى انفلت
منه ، وما أنا بجوار الكويرى حتى
سمعت دوى طلقة يصغر بجوار أذن
وقلت يا ولد اتقد بجلدك واتدس في
الزحام » .

وتنتهي الرؤيا والكوابيس ، وقد
اتخذ قراره بأن ينفض يده من الأمر ،
فقد كفاه ما حدث ، وأن يتم بأمر
أولاده وزوجته وخالته ، ويعمل في
صناعة التجارة وينخرط في عجلة
الحياة ، ويصبر على لقمة العيش ،
ويدفن خالته ، ويتظر هو الموت
« فهكذا هي الدنيا » ، وعند تلك
الجملة تنتهي مقامرات سندباد عبده
جيبير .

•

افتقدت الرواية الرابطة بالملحن
القديم ، فالفضول لا تتوالى ،
والأحداث لا تنتهي ، وإنما هو الراوي
الذي يسرد ويحكى ، ويكاد كل فصل
من هذه الثلاثية يكون حكاية مستقلة ،
على طريقة ألف ليلة وليلة ، التي
تتداخل فيها الحكاية ، بلا رابط سوى
رابطة الراوي .

وقد تعددت فيما سبق أن أكثر من
الاقتباسات ، لكي يصفاح القاريء
بطريقة عملية ذلك الأسلوب ، الذي
حاول به عبده جيبير أن يحاكي الليالي ،
في السرد والسهولة والتركيب العادي .

وتنأى الألفاظ وبعض التركيب
المشادة ، فتزيد من حدة تلك
المشابة . إن الألفاظ وإشارات
مثل : تقيظ - فمش كل شيء غام -
أبطط بالبطاطة - وهو يطلع من زرقوب
ويدخل في آخر - طناش - ولا يكون
على بالك - اللمش - فمش ملح وذاب
- طيطت العربية بالصوت - بهلم -
الزنقة - النفس يكبس على -

ولا تزرجن معنا - اعطاني على مشمس
- بهدلي بهذلة شديدة - يطر ويتر .
إن ألفاظاً مثل هذه تتناثر خلال
الكتاب ، فتخلق جواً شاعياً قريباً من
أجواء الليالي .

٦

ولكن ذلك الأسلوب العادي .
البعيد يتغير فجأة حين يعلم سندباد
أو يسرح ، إن عبده جبير يملك قدرة
لا تتوافر لغيره على خلق علاقات جديدة
في اللغة . إن أسلوبه البارد والهادئ
الذي يتحدث فيه السندباد عن مغامراته
يتغير في مثل تلك الحالات ، ويصبح
حاراً وقيفاً مناسباً ، يخضع لحالة الوجد
النفسية ، فيسرق ويفرب ، ويبقى
بالصور المتناقضة والمتداخلة . إن كل
جملة تتعلق بذيل الأخرى ، ثم تطلق
مناسبة حتى تتعلق بها جملة أخرى ، فيها

يسميه الدعاء بالامترسسال ، وفيها
يسميه عبده جبير حالة التجربة ، إن
الرؤيا التي يراها على بعد قطعة
الحشيش ، وذهابه إلى النيل ، وبعد
بحته الشاق ، تشبه الملوسة ، التي
تتداخل فيها الجميل ، وتحدث
القطرات ، وكأننا إزاء حالات وجد
شعورية ، لا تخضع للمنطق الصارم ،
وتند عن تحكم العقل .

ولكن إذا استثنينا تلك الحالات
النادرة ، فإن أسلوب عبده جبير فاطر
بارد ، يتحرك في تلكؤ وجفاف ،
وينشد القاريء صبره حتى يصل إلى
النهاية ، ماذا يضر لو أن فصل المعجزة
كان متحركاً ، يدور مع دوراتها ، وأن
فصل المعجزة كان بارداً ثقيلاً عملاً ، وأن
فصل الرؤيا يمثل به بالتعويضات
والخيالات ، لو أن ذلك حدث لتخلص
القاريء من الملل الذي يبدأ يتسلل

إليه ، وهو يجد الفصول متماثلة ، إن
الفنان الشعبي قد تخلص من ذلك
بطريقته الخاصة ، وهو يخلط الشعر
بالنثر ويتلاعب بأعصاب القاريء
ويسرح به إلى عوالم الجن والعفاريت
والسوخ البشرية .

٧

وبعد ، فإن عبده جبير يغامر في كل
أعماله مع الشكل ، ومع اللغة ، وتلك
المغامرة في حد ذاتها تحتاج إلى وقفة ،
فالفن لا يقاس بالتضمينات
الاجتماعية ، أو النفسية ، أو بفكر ذلك
من شعارات ، إن التجربة أياً كانت
تصبح أدباً ، حين تظهر في شكل ،
يعتمد أساساً على اللغة ، وإذا تملك
الأديب سر اللغة - وهذا ما نجده عند
عبده جبير - فقد تملك مفتاح الفن ،
واستطاع أن يغامر مع كل تجربة مغامرة
جديدة .

د . عبد الحميد إبراهيم

في أعدادنا القادمة تقرأ هذه المناقشات والتابعات

- الشعنونة
- ومسرحيات مونودراما أخرى
- عندما يأتي الربيع
- هل ستذهب الأحرار
- قراءة في قصة بهاء طاهر
- وبالأنس حلمت بك
- الممرض العام الرابع عشر
- ملاحظات حول نقد الفن التشكيلي
- حول قضايا القصة القصيرة في السبعينات (استفتاء)
- حسن مصحبل
- رجب سعد السيد
- محمد محمود عبد الرزاق
- محمد بقتش
- د . رافت هجيت
- أحمد فضل شبلول

كتاب

"البطل المعاصر"

ف

الرواية المصرية

تنوعت المناهج التي تدرس الظاهرة الأدبية ، وهذا الكتاب يمثل محاولة للاستفادة من منهج التفسير الاجتماعي للبطل في الرواية العربية على ضوء التطور الاجتماعي الذي شمل مصر منذ مطلع القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ . وأهمية المنهج الاجتماعي الذي استخدمه الباحث في الدراسة يكمن في نظريته إلى الظاهرة الأدبية ، بوصفها جزءاً من السياق الاجتماعي ، ومن ثم ترتبط بالتأثيرات العام للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية علاقة الجزء بالكل .

وجوهر المنهج الواقعي يقوم على مفهوم علاقة الانعكاس بين الأدب والمجتمع على أساس التمثيل الموضوعي الذي يعكس الأدب لقضايا المجتمع . ويرغم المناقشات الكثيرة التي دارت حول هذا المفهوم « الانعكاس » فإنه قد أخذ صورة جديدة على يد لوسيان جولدمان الذي أطلق عليه صورة التماثل البنوي ، بمعنى أن الظاهرة الأدبية أو الأثر الأدبي له خصوصية نوعية ، واستقلال نسبي عن الواقع الاجتماعي . وهذا بدوي .

إن العمل الأدبي حينذاك هو الواقع الممكن ، بينما الواقع الفعل هو مجموعة من الوقائع المجردة التي يختار منها الفنان

ما يساعده في تحديد رؤيته للعالم ومن هنا يصبح تحليل النص الأدبي من الداخل هو الخطوة الأولى ، ثم يليها دراسة العلاقة بين النص والواقع ، باعتبارها علاقة انفصال واتصال في آن واحد ، فهي منفصلة عنه لأنها تختزل جزئياته في صورة مكثفة هي الشكل ، ومتصلة معه في أن وعاء الكاتب الذي يعمل من خلاله الكاتب هو اللغة ، التي تعكس ذاكرة المجتمع وقيمه ، ولأن اللغة هي في النهاية القاسم المشترك بين الكاتب والمجتمع ، وتصبح العلاقات اللغوية هي ما تطرح الشكل النهائي التي تعطي رؤية الكاتب .

والكتاب الذي نتعرض له بالتحليل يمي إشكالات المنهج الواقعي ، ويحاول أن يقدم إجتهاذه النقدي في كثير من الأحيان اعتماداً على الحركة النقدية التي يجريها من خلال النص الأدبي ولم يلجأ إلى إحالات خارج العمل الأدبي ، ونجا بذلك من النقد الذي يوجه إلى المنهج الاجتماعي الذي يعتمد على تفسير العمل الفني بمعلومات تاريخية ، هي نفسها مستمدة منه .

لكن قبل أن نستطرد في مناقشة ما جاء في الكتاب من نتائج - لأن هذه الدراسة لا يمكن أن تغنى عن قراءة الكتاب - لا بد أن نوضح قضية هامة ، وهي أن الباحث اعتمد في بحثه على الرواية المصرية دون العربية ، وهذا حقه في تحديد الدراسة ، لكن أن يقصر على الرواية المصرية دون التاريخية ، يبدو غير مفهوم رغم أنه يبرر هذا بقوله « إن خصصت هذا الانتاج بالرواية المصرية دون الرواية التاريخية ، وذلك بهدف تجانس المادة الروائية وإمكان الوصول إلى نتائج علمية » . لأنه من المعروف أن الشكل التاريخي الذي بصوغ فيه الكاتب أعماله الروائية هو

رمضان بسطاوي

أداة فحسب للتعبير ، لأسباب كثيرة أوردتها لو كانت في كتابه الرواية التاريخية ، وهي تعكس الوعي الجمالي لدى الفنان بمجتمعه . بل إن الشكل التاريخي يعكس الميراث الحضاري لشخصية البطل في الرواية ، ويشير لو كانت بذلك إلى ما يكتنف مكونات الشخصية من تعقيد . واعتقد أن الباحث لجأ إلى هذا لتفليس المادة الأدبية الكبيرة الناتجة عن اتساع الرقعة الزمنية التي حددتها لنا في بداية دراسته منذ مطلع القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو . .

وقد استند الباحث في منهجه الاجتماعي على حقيقتين هما : العلاقة بين الفرد والمجتمع ، واعتباره فكرة البطل في الرواية الحديثة فكرة بورجوازية ، وهذا يـمـ أن ظهور البطل في الرواية مرتبط بظهور الطبقة البورجوازية على المسرح السياسي والاجتماعي ، ولذلك كان على الباحث أن يفتظ طويلاً أمام البناء الاقتصادي والفكري للمجتمع البورجوازي ، حتى يحاول أن يكتشف طبيعة هذا البناء وتغيره من المناقشة الليبرالية إلى المرحلة الاحتكارية وتأثير هذا على البناء الروائي ممثلاً في شخصية البطل .

والحق أن الدراسة بهذا الشكل أصبحت تحمل هوماً مزدوجة للباحث ، لأنه يـمـ أن نقل أي منهج من ثقافة إلى أخرى يقتضى بحثاً في مفاهيم حتى يتحول المنهج إلى خطوات إجرائية في النقد الأدبي ، ونتيجة لغياب هذه الأبحاث في تاريخنا الاجتماعي والاقتصادي والفكري ، وبالتالي غياب المفاهيم الواضحة لدينا عن تطور المجتمع من هذه النواحي ، لذلك أجهد الباحث نفسه في محاولة صياغة التطور الاجتماعي وتطور قوى

الانتاج ، وهو بالطبع لا يملك الأدوات الكافية لذلك لأنه ناقده أحد في الأساس ، ولكنها خطوات هامة كان يجبر عليها حتى يستطيع أن يستكمل تحليلاته لدراسة الرواية المصرية من خلال المنهج الاجتماعي ، ويظهر لنا من طبيعة المادة العلمية التي أوردتها الدكتور أحمد إبراهيم المهورى حول مفهوم العلاقة بين الفرد والمجتمع وفكرة البطل في التاريخ ، وتطور المجتمع المصري ، كيف حاول الباحث أن يحول المنهج الاجتماعي من تصور عام إلى خطوات إجرائية يتعامل بها مع النصوص الأدبية .

وقد اعترف الباحث في بداية بحثه بقصور هذه الأدوات ، فهو يستشعر أن هنالك قضايا كثيرة يفقد إليها ، ويقول « وأنا على وعي تام بأنه لو توفرت تلك الأدوات لأمكنني استثمارها في تفسير صورة البطل في الرواية العربية في مصر تفسيراً نقدياً مستنداً إلى مذهب اجتماعي في تفسير الأدب » . ص (١١)

ويُـسـجل للباحث هنا وعيه بهذه القضية الهامة ، وهي أن خطورة وأهمية أي منهج في الدراسات الأدبية لا تتضح إلا بوجود بحث في مفاهيم هذا المنهج كما تنبئ في الثقافة التي يقوم عليها بدراستها ، ويمكن أن نضرب مثال آخر على ذلك ، ما فعله الباحث التونسي الدكتور طاهر ليب ، الذي حاول أن ينقل منهج النيبوية التوليدية إلى مجال الدراسات العربية ، ولا سيما دراسة الشعر العذري ، فأفرد الباحث التونسي الفصل الأول من الدراسة لبحت الفصول الأولى من الدراسات لبحت التصورات والمفاهيم التي يحفل بها منهج النيبوية التوليدية - Genetic structure alism من خلال التراث العربي وهو موضوع البحث ، فبعت البنية اللغوية

التي تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة في اللغة العربية ، وهذا قد ساعده في تحويل المنهج من مجرد مجموعة من المفاهيم والتصورات إلى خطوات إجرائية في النقد الأدبي ونظرية الأدب .

ولذا نسجل ندرة الدراسات الأدبية التي تـمـ أن أي منهج لا يعني مجموعة من الخطوات الاجرائية وإنما هذه الخطوات الاجرائية مرتبطة بمجموعة كبيرة من المفاهيم والتصورات والجوانب الاستمولوجية والأنطولوجية لأي ثقافة .

ولقد طرحنا ما سبق لنبين أهمية جهد الباحث ، رغم اختلافنا على طريقة تطبيقه لمفهوم المنهج الاجتماعي الذي لحقت به تطورات كثيرة ، ليست على يد أصحاب المدرسة الماركسية فحسب مثل هاوزر وريخت وجارودي ، ولوكانش ، وإنما أيضاً من المدارس الأخرى مثل مدرسة فرانكفورت التي أبرزت اهتمامها بالفرد الأنساني ومآساته في الظروف السياسية الحالية التي تعكس أوضاعاً اقتصادية واجتماعية وإيديولوجية تسحق الفرد وتجعله عزقاً ، ومعترياً ، وقدمت أنماطاً عديدة لدراسة البطل المعاصر ، أي الإنسان بطل التراجيديا المعاصرة ، الذي وجد نفسه في موقف أقرب ما يكون إلى موقف الإنسان في نهاية القرن الماضي ، الذي يبحث عن الطريق لاستعادة إنسانيته وسط عوامل كثيرة متغيرة .

والمؤلف في الفصل الأول فكرة اقتراح أن البطل يتطور الطبقة البورجوازية ، واستخدم مصطلح البطل البيروني The Byronic hero لأنها تعبر - من وجهة نظره عن البورجوازية الليبرالية التي تنتق سياسة الحرية الاقتصادية ، ومعنى البطل

البيروني ، هو كما كان يبيرون يشعر بأنه مركز العالم ، أي التجسيد الفنى لعصر الحضارية ، أي الشعور المفرط بتأهية الذات ، وأما بقية الفصول فهي أبعاد مختلفة لفهم البطل البيروني ، قفى الفصل الثالث يتناول دراسة الوضع الهامشي للبطل في المجتمع المصري ، من خلال دراسته لرواية السراب ، لنجيب محمود ، ورواية أزهار الشوك لمحمد فريد أبو حديد ، ورواية شجرة اللبلاب ، لمحمد عبد الحليم عبد الله ، أما الفصل الثالث فيتناول تداعى البطل من خلال دراسته لرواية سلوى في مهيب الريح لمحمود تيمور ، وروايتي القاهرة الجديدة ، وبسبابة ونهاية لنجيب محمود ، حيث يرصد سقوط البطل ، نتيجة الأنانية واهياريه القيم لديه ، وهو إلى حد كبير يشترط من أوصاف البطل البيروني الذي لا ينتج طموحه الفردى نحو الخارج ، إلا بقدر ما يسمح هذا الخارج في تحقيق طموحات الذات الفرية الضيقة .

وفي الفصل الرابع يناقش المؤلف اغتراب البطل وتمزقه بين عالمين ، عالمه الداخلي ، حلمه ، وبين الواقع الصلب الذي لا يرحم ، إنه يناقش هذا الشرخ الفاصل بين عالم الشخصية الخاص ، وعالمها الواقعى ، فكمال عبد الجواد تالة بين الاتجاهات المختلفة التي يطرحها الواقع ، وبين اتجاهه الخاص الذي يبحث عنه ولا يجد إلا بين دفت الكتب حيث يكون وحيداً منعزلاً ، ويدرس المؤلف اغتراب البطل من خلال دراسة رواية قنديل أم هاشم لىسى حتى ، ومليم الأكبر لعادل كامل ، وثلاثية نجيب محمود .

أما خاتمة البحث فيلخص المؤلف نتائج بحثه في مرحلتين ، المرحلة الأولى التي تبدأ منذ نشأة الرواية المصرية حتى عام ١٩٣٦ ، وثمة غوذجان عبراً عن هذه المرحلة ، النموذج الأول وهو ما يمكن تسميته بانتقاد البطل أو غيابه ، لأن الشعب كان يبحث عن البطل الذي يقرده ويعقق قضية الاستقلال ، أما النموذج الثاني ، فهو البطل البيروني الذي أشرنا إليه فيما سبق ، ويعكس هذا النموذج رفض الواقع الاجتماعى لأفكار البطل المثالية . كما يعكس عدم فهم البطل للظروف الموضوعية لمجتمعه نتيجة لذاتية المفرطة .

أما المرحلة الثانية ، فهي تعبر عن أزمة البرجوازي الصغير ، الذي تتلخص مشكلته في أنه يهدف إلى تغيير شكل العلاقات الاجتماعية السائدة في مجتمعه ، بينما مضمون هذه العلاقات - وهي علاقات الانتاج - ثابتة لم تتغير . ويحاول أن يرتبط بالطبقة المترفة مثل حنين في بداية ونهاية ، حيث يقع في وهم إقامة علاقة بين من يملك ومن لا يملك . ويفسر المؤلف سقوطه وهامشيته واغترابه نتيجة لقطع البطل كل صلة له بالماضى الشخصى والتاريخ الاجتماعى له . وهذا ما يفسر نهاية كل بطل بورجوازي صغير . ص ٣٥٤ .

ورغم المجهود الكبير الذي بذله المؤلف في تحليل أنماط البطل types of heros في الرواية المصرية ، إلا أننا نلاحظ إنه كان يكتفى بتحليل مضمون الأعمال الفنية دون شكلها ، ويمكن أن نجد نماذجاً عديدة لهذا التحليل المضمون مثل تحليله لشخصية (كامل

رؤبة لاط) في رواية اسراب لنجيب محفوظ ، مما أوقعه في التفسير النفسى لسلوك البطل وامتلات الهوامش بالإشارات النفسية ، فتضام المنهج الاجتماعى إلى جانب المنهج النفسى ، والواقع أن لوسيان جولدلمان قد أشار إلى ولع النقاد إلى تفسير كثير من الأعمال الأدبية تفسيراً نفسياً ، ورغم أن هذا لا يفيد المنهج الاجتماعى ، لأنه ليس هنالك تطابق بين الدوى الانسانى والسلوك ، ولكن توجد هوة نسبية بينها ، وبالتالي فالتفسير النفسى يكون دلالة محدودة وقاصرة ، وهذا ناتج لأن الباحث لم ينتج إلى الشكل لدراسته ، لأن الشكل الفنى هو الذى يساعدنا في استخراج الدوال الهامة في العمل الأدبى التي يمكن دراسة دلالتها من خلال علاقاتها بالبيئة العامة للنص ، فالمنهج الاجتماعى الحديث يحصل البنية الداخلية للنص هي الشكل الفنى وليس المضمون كما كان يطرح أصحاب المنهج الاجتماعى التقليدى .

لأن التوجه إلى المضمون مباشرة يفرغ العمل الفنى من التجسيديات الفنية ، بمعنى أن المضمون يعتمد في دراسته على اللغة التصويرية بينما البناء الفنى يعتمد على التجسيد الحى المباشر ، وإذا كانت مهمة النقد الأدبى هو تحويل لغة العمل الفنى إلى لغة تصويرية بهدف الكشف عن رؤية العالم لدى الكاتب ، فإن هذا مرتبط بمرحلة الفهم التي توصف فيها البناءات الفنية للعمل الأدبى .

القاهرة : رمضان بسطاوى محمد

دعوة للحوار حول الفنون التشكيلية في مصر كمال الجويلي

ماذا نشهد بعد تماثيل مختار - رائد فن
النحت المصري المعاصر - الميدانية ،
والتي ارتبطت بثورة ١٩ وتساعد نحو
الحركة الوطنية على أرضنا . . ماذا نشهد
المباين والأماكن العامة والمساحات في
بلدنا غير هذه الأعمال ، باستثناء القليل
والناذر الذي أتبع للفنان أن يقدمه بعد
تلك المرحلة .

صحيح أن هناك ظروفًا وأسبابًا
عديدة لم تترك الفرصة لاستمرارية
التقدم والبناء ، لكن الساحة اليوم في
أشد الحاجة إلى استعادة تلك الرؤية
المشوّلة والطويلة المدى والتي تتيح
للفنان التشكيل المرتبط بقضايا وطنه
المشاركة والإسهام بالتعبير عن كثير من
الطموحات .

تلك قضية وأزمة الفنان
التشكيلي . . ولا يستطيع منصف أن
يحمّله وحده تبعات أو ينهمه بالتقصير ،
فهو مرتبط سواء أراد أو لم يرد بمناخ
عام ، ومرعوف في مجتمع يكاد ينهذه ،
أو على الأقل لا يعترف بدوره .

ولهذا فإنه كان من القسوة والتجاوز
الذي قد يصل إلى حد التجني أن ينسب
الفنان الدكتور صبري منصور على كل
زملائه التشكيليين الكثير من
توجهاتهم ، وأن يحملهم كل التقصير في
دفع حركة فنية نامية ، وأن يعمم هجومه
عليهم بغر استنائه .

ففي دراسته التي نشرت في عدد
مارس الماضي من «إبداع» تحت عنوان
«الفنون التشكيلية في مصر بين التقليد
والتجديد» يتهم الفنانين عموماً
بالتراجع بين المناهج والمعجز عن وضع
حلول لفقضية الأصالة والمعاصرة ،
وكذلك بالعجز عن تقديم حركة
متجانسة ذات شخصية واضحة
ومتميزة .

تتجسد آمالهم ومطالبهم في أن تطبع
أعمالهم في مستنسخات يمكن أن يقتنيها
الأفراد ومقابل ثمن زهيد .

ومن هنا فإن التماثل لهذا الانحسار في
العلاقة بين المجتمع والفنان ، يذكر ولا
شك ذلك البتر الذي حدث على التوالي
لمعطيات هذه العلاقة وإيجابياتها ، فيينا
كانت هناك إلى عهد قريب أعمال
ومشروعات تستهدف تحقيق الارتباط
بين المجتمع في إطاره المريض وبين
الفنان - كعاد بعضها أن يستكمل
مقومات تنفيذه ، ونفذ بعضها الآخر
لفترة ثم توقف تياره - مثل تخصيص
نسبة من تكاليف إنشاء المباني العامة
لأعمال التشكيليين على واجهات تلك
المباني والمنشآت وفي أرجائها . . ومثل
نظام التفرغ ويصوت الإبداع الفني . .
وكذلك المسابقات القومية العامة لتخليد
المواقف والبطولات بأعمال إبداعية تقام
في المساحات العامة والمباين . . هذه
الجهود التي تتيح للفنان أن يسهّم
بديوره الإيجابي والخالق تجاه مجتمعه
وطنه بتسجيل أروع عصور النضال
والتطلعات والأمال القومية .

وحق تتحدد الصورة فإننا نتساءل :

نشهد قاعات الفنون التشكيلية
التخصصة ، إلى جانب قاعات عدد من
الجمعيات والأندية والمراكز الثقافية
والفنادق سبلاً متدفقا من المعارض في
الأونة الأخيرة . . ومع كل هذا الكم
من الأعمال الفنية التي يقدمها
التشكيليون ، لو تسامنا عن مدى
التفاعل والتلاقي والأخذ والعطاء بين
الفنان وبين المجتمع على ساحة وطننا
اليوم ، لوجدناه ضئيلاً أو غير قائم على
الإطلاق .

ولقد أخذ الكثير من عوامل ١-
الارتباط والتواصل يتضاءل في العقدين
الآخرين إلى حد أن نلأشى أو كاد . .
أسا الأسباب التي تكمن وراء هذا
التحول الواضح ، فهي في إطارها العام
نفس الأسباب التي أدت إلى أزمة المسرح
الجداد إلى أزمة السينما الجمادة وأزمة
تسويق الكتاب .

فحين يعود الفنان بلوحاته أو تماثيله
كاملة بعد إقامة معرضه الخاص أو
اشتراكه في معرض عام ، ماذا تكون
النتيجة التي يشربها ويواجهها سوى
الإحباط . . حتى بلغ الحال بالتشكيليين
شبابا وشيوخا في الأعوام الأخيرة ، أن

ومع التقدير للحماس الشديد والنوايا الطيبة التي دفعت الكاتب الفنان إلى الآراء والاستشهادات العديدة التي يحرصها في بحثه ؛ إلا أنه من الصعب نسيان أو تجاوز حقيقة أن الفنان يعايش التوجهات الفكرية لعصره ولحيله بالذات ، كما يعايش المناخ العام والظروف التي تطلق أو تقيد طاقاته الإبداعية الخلاقة . . . والسؤال الذي يطرح نفسه هو : إلى أي مدى تبلور توجهنا القومي على مختلف الأصعدة - وليس في ميدان الفن التشكيل وحده - منزلاً عن باقي الميادين - فكرياً وثقافياً وفنياً بوجه عام . . ؟

وحين يتحدث الباحث عن وجوب «وصل ما انقطع من عطاء في وإسهام ذي طابع خاص ، والذي أثمرته الحضارات المصرية القديمة عبر آلاف السنين من أشكال الفنون» . . فإنه ينسى أن الفنان القديم في تلك الحضارات كان عنصراً ضمن ملامحها وسماتها المتعددة وفي إطار بنائها المتكامل .

ويندرج هذا على الفنان في سائر الحضارات ، من المصرية إلى الإغريقية والرومانية ، ومن الحضارة العربية إلى الحضارات الشرقية القديمة في الهند والصين . . . وإلا ، فأين هذا الارتباط أو الامتداد اليوم للقيم - والأصيل - في اليونان أو إيطاليا أو غيرها من شعوب الحضارات القديمة ؟

ومع ذلك فإنه لا يختلف اثنان على أهمية وجوب دراسة التراث واستيعابه ، وبخاصة التراث القومي من خلال الحضارات المتعاقبة على أرضنا العميقة الجذور والمسوغة في أبعاد

التاريخ . . ولكن من الواجب أيضاً ألا ينسى الدارس أو الباحث أنه يعيش في عصر فريد ، لا يشبه من قريب أو بعيد عصر سبقه ؛ عصر ثورة علمية تكنولوجية كاسحة ، اختزلت المسافات والحواجز بين القارات والشعوب ومازالت تمنح في اختزالها . . عصر حضارة عالمية تتفاعل معها البشرية كلها سواء أرادت بعض قطاعاتها أم لم ترد وليس يعني هذا هو الشخصية المتميزة المستقلة للقوميات أو الشعوب لكن معرفة الماضي تكون دافعة لبناء المستقبل وليس التوقف عند القديم ، ومسا الجماعات الفنية التي شهدتها الحركة الفنية المعاصرة وعمق ما توصلت إليه إلا مؤكدة لذلك ، فماذا أثمرت تلك الجماعات ، وأين النموذج الذي حققه روادها ؟

ليس هناك ما يدعو للانزعاج من تعدد المدارس والاتجاهات والأساليب . . وأملنا أمثلة عديدة في عمارات التشكيليين في العالم بأسره ومدى تأثيرهم بالتيارات الحديثة . . وحين انتفتحت الصين عمل العالم الخارجي واتصلت الأجيال الجديدة من فنانها بتيارات الفن المعاصر والحديث وتأثرت بها ، انزهج قدامى وكبار الفنانين المحافظين التقليديين وقاوموا التيارات الجديدة . . ولكن سرعان ما حسم النزاع تحت شعار «دعوا كل الأزهار تنضج» . . ومازال هذا الشعار عالقاً بأذهان الفنانين والمثقفين في أرجاء العالم وليس في الصين وحدها .

والذين أتبع لهم أن يشهدوا أعمال فنانى الهند أو اليابان أو الصين وغيرها من بلاد الحضارات الشرقية القديمة ،

فإنهم يرون فنونهم المعاصرة إلى جانب التقليدية ، كما يرون أكثر المذاهب حداثة ، دون أن يشير ذلك تعصبا أو اهتماماً بالتقليد . . . أما قضية السطحية فهذا أمر آخر ، إذ لا يمكن أن يخلو ميدان فني - وفي أي حقبة - من الفث والثمين . . . وحتى جبل الرواد الذين نعتز بهم جميعاً ويدورهم التاريخي الذي وضع الأساس لحركة فنية عملية معاصرة ؛ هل لمع من بينهم إلا القلائل الذين بقيت أعمالهم مؤشراً على مرحلة الريادة ؟

وحتى تجربة المكسيك المعاصرة والتي استشهد بها الكاتب ، أليست أشبه بمرحلة الريادة عندنا والتي ارتبطت بمد قومي عام وتمثلت هناك بشكل بارز في التطور المعماري وتكامل الفن والعمارة .

من السهل إطلاق الاتهامات . . و «صيحة التحذير» التي يوجهها الفنان الدكتور صبرى منصور في مقاله ، إنما تدفع إلى التساؤل ؛ لماذا يوجهها إلى الفنانين وحدهم ؟

وماذا يملك الفنان سوى أن يرسم أو ينحت ثم يسعى لإقامة معرضه الذي قد لا يراه سوى نفر من الأصدقاء وعدد من الأفراد في حفل الافتتاح ، ليعود بعد ذلك بأعماله حزينا . . يكسها في بيته أو مرسمه ؟

وإذا تجاوزنا اتهامات الكاتب للتشكيليين اليوم ، فإن ما يطرحه بفجر ولا شك العديد من القضايا ، وهذا فناننا نعتبه دعوة للحوار الذي نأمل أن يشارك فيه النقاد والفنانون المعنويون .

القاهرة : كمال الجوليلى

محمود بقشيش..

هندسيّة العفوى ومنطقة التلقائي.

شاكر عبد الحميد

ماذا أريد ؟

.. ما أريده لنفسى هو ما أريده
للآخرين .

أن يشغلنا سؤال حضارى نبحت به عن
هويتنا في عصر الاجتياح .

أن نكتشف صيغة مسطقة ، لاهى تامة
للمنوع الأوربي ، ولاهى ناسخة لإنتاجات
الموروث المصري ، والعربي ، بل محاورة
لها ، ولإنتاجات العالم الثالث في الفن ، أملاً
في تشكيل ملامح جديدة لفن قومي إنسانى .

محمود بقشيش

(من كتالوج معرضه الأخير بأتيليه القاهرة)

حول هذا السؤال الذى لم يكتف بطرحه بل أجاب
عليه .. دار معرضه الأخير ، بل إن السعى لاكتشاف
خصوصية لفن مصرى يكاد أن يكون المحور الرئيسى
لمعارضه السابقة ، وفى لقاء معه قال : «إن أغلب فنانينا
الساعين إلى تلك الخصوصية يتعمقون بما يقع تحت أيديهم
من «موتيفات» فرعونية ، أو قبطية ، أو إسلامية ،
التح .. ويقومون بتعجيتها بما يسمى «روح العصر» فلا
يأس لديهم من اقتلاع الآيات القرآنية من جدران الجوامع
وتحويلها إلى زخارف سياحية ، أو اقتناص وحديات
فرعونية ، وانتزاعها من ملباسها الثقافية وفرضها على
ملابس ثقافية جديدة ، ومختلفة .. وقد ظهرت في
الأونة الأخيرة حالة تدعو للتساؤل .. إلا أن المصعب
الإعلامى المصاحب لها يفسدها .. أعني .. تلك
الرحلات التي تنظمها الثقافة الجماهيرية للفنانين لمشاهدة
ملاحم من البيئة المصرية . ولا بأس بالطبع من أن يفادر
الفنانون مراسلهم إلى الطبيعة ، لكن .. أن يتصور
بعض الفنانين أنهم قد حققوا حلم اكتشاف ملاحم خاصة
بفن مصرى لمجرد زيارات خاطفة لبعض المناطق .. فهذا
أمر مضحك» .

○

لقد حاول «محمود بقشيش» أن يقطع شوطاً في الطريق
الصحيح ، وهو لم يدع أنه قدم كشوفاً حاسمة ، ففي
معرضه الأخير يعلن على الأقل .. أنه فنان من فنان العالم

الفنان في سطور :

- ولد بمدينة كفر الزيات ١٩٣٨/١٢/٢٥ .
- تخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير) عام ١٩٦٣ .
- اشترك في العديد من المعارض الجماعية .
- أقام العديد من المعارض الثنائية والثلاثية مع الفنانين : عز الدين نجيب ، صبرى منصور ، أحمد نبيل ، أحمد عزى ، عادل المصرى ، شوقى زغلول ، يحيى حجي .
- أقام أول معرض فردى في أبريل ١٩٨٤ بأتيليه القاهرة .
- نشر العديد من القصص القصيرة في المجلات والجرائد المصرية والعربية ، وله مجموعة قصصية مشتركة مع «سيد سميد» بعنوان الموجه ، ترجم بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية .
- أصدر كراسة أدبية غير دورية بعنوان «آفاق ٧٩» كانت تعنى بأدب الشباب ، كما نشر بها بعض كبار كتاب جيل الستينيات ، وصدر منها أكثر من عشرين كراسة .
- كان عضواً بمجلس تحرير مجلة «سابل» .
- ناقد تشكيلى ، ينشر كتاباته بمجلى «إبداع» ، و«أفلاك» ، كما نشر العديد من الدراسات التشكيلية في المجلات والجرائد المصرية والعربية .
- عضو مؤسس بجمعية الفنانين التشكيليين .
- عضو مجلس إدارة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب .

الثالث «مجاول» .. وحدد وضعه بوضوح في خارطة القضية بكلماته في كتالوج معرضه ، فهو يقول :

● أستلهم إنجازات الفن الحديث الأوربي .. وأقاومها !

● أحتضن الموروث المصري ، والعربي .. وأرفض أن يكون عمل الفنى صورة منه ، أو متعلقاً بقشوره

وهو لا يلتقط «قشوره» الموروث من الإنجازات الفنية ، ولكنه يحاول اكتشاف مناهج تلك الإنجازات وفي حوار معه قال :

لقد تحول شكل «النخلة» .. إلى شكل فنى ومعتدى هو شكل « المسلة » كما تحولت عند الفنان المسلم إلى شكل « المتلذذ » وتحولت عن الفنان العربي إلى حرف الألف .. وهكذا .. إن «النخلة» .. أو ذلك الشجر الجمالى يتحول بناء على موقف جمالى ، وموقف معتدى إلى من يرتبط بالجماعة التى ابتدعته ، فمعنى أن نستهلك إبداعات الآخرين هو أننا افترضنا «فقاصتنا الثقافية» وأصبحتنا نايبين وكان هذا هو الدافع النظرى لإقامة معرضى السابق نجامة الأقاليم الرصاص ، لقد حاولت أن أكتشف فى وسيلة «النخلة» ملاصق جديدة ، فاستنطقتها : العزلة ، والاغتراب ، والأسل .. وهكذا .

قد نجد فى لوحات «عمود بقتيش» بعض الملامح المشتركة بالفن المصرى القديم كالحس الهندسى ، الرياضى ، ووضوح العناصر ، إلا أن هندسة «بقتيش» هندسية روحية .. أو عاطفية ، وليست نمطية ، فهى ليست تلك التى يبحث بها ولما الفنان أمام سطح اللوحة «الأبيض» ، ويعرف مسبقاً خطوات التنفيذ بدقة ، ولكنها .. تلك التى تتخلق من حوار العناصر التصويرية .. التى وضعت بصورة تكاد تكون عفوية ، ويترك نفسه لاشتياتك العناصر : النور والعتمة ، الإضاءة الأثيرية فى انزلاقها على الشخصوس فتمحو بعضها ، وتشف عن البعض الآخر . تشيؤ الإنسان ، وأنسة الشئ . انقلاب الأشياء والعناصر الاعتيادية إلى النقيض . وفى قلب هذا العالم المتقلب على نفسه ، والمشتبك مع عناصره يجد «عمود بقتيش» هدفه .. فهو يدرك أساساً أن جماله الإبداعى هو فن التصوير ، وأن هذا

الفن له مقومات خاصة يتعين الإحاطة بها ، واحترامها ، وعن طريق هذا الفن يعيد موقفه الفكرى من العالم .

لقد مر «عمود بقتيش» بمراحل فنية مختلفة ، ركز فى بعضها على استلها «الطبيعة» وبعضها الآخر على استلها قضايا الواقع الاجتماعى .. وبين الحين والحين يرحل إلى ذاته فى تأملات أقرب إلى تأملات المتصوفة ، ولا يكاد ، فى تلك الأثناء يراه أحد ، أو يعرف عنه شيئاً .. إلى أن يظهر من جديد فى شكل «معرض» أو عدد من الدراسات التشكيلية ، فيثير من ردود الأفعال ما يجعل حضوره مؤكداً ، وهو يبحث فى كل معرض بما يناسبه من الوسائط ، ففى معرضه السابق المنفذ بالأقاليم الرصاص أطلق عليه عنوان «العودة إلى البدايات» ، ونفذه على قصاصات لايزيد أغلبها من مساحة كف اليد ، وقد أراد بهذا المعرض أن يثبت أن القيم الفنية العالية لا ترتبط بالمساحة أو الخامات غالية الثمن ، ولكن الذى يعمل من شأن اللوحة هو الفنان ذاته : بعمق رؤيته ، وبراعته ، وحساسيته ، وجاء هذا المعرض تأكيداً لمعرض سابق استعان فيه بقصاصات الجرائد المهمة وعندما ارتفعت نبرة الاحتجاج عنده .. نيزد الخامات الفقيرة ، ولجا إلى عجائن الألوان الزيتية .. الفنية .. كما كبرت مساحات لوحاته ، وبدلاً من زينة سنون الأقاليم الرصاص .. الدقيقة .. تنوعت اللمسات .. فتارة دقيقة ، وتارة جريئة .. متدفقة .. إلى مساحات تكاد تختفى منها آثار اللمسات .. وهكذا .

لكن .. لأن الفنان ، والإنسان .. لا يستطيع أن يجهز على ذاكرته ، فإن ملامح الحس القديم يتسرب .. كشكل «الدائرة» التى صاحبتها منذ طفولته «والشمس» كان يصافحها كل صباح فى طلوعها ، وأقولها ، «وبيوت المدينة» «الرمادية» ببيوت سميد ، ومساحات ألصمت الممتدة .. كل هذه العناصر ظلت تتردد فى لوحاته بين الحين والحين حتى اليوم .. ولعل الجديد الذى جاء فى معرضه الأخير ، من حيث العناصر ، هو ظهور «المجاصع» .

يقول الفنان الناقد «عمود بقتيش» فى مقدمة كتالوج معرضه : «البيوت . الصناديق الفارغة» ، أو المتكئة بالضايفات . التوافد المعلقة .. لمحاول احتفال الضوء بلا

جدوى التوافذ المفتحة لاكتشف عما بالداخل من أسرار ، بل تكشفها آثار العنف على الجدران . الظلال الباهتة .. ثقيلة الوطأة تمتد في مساحات العزلة ، والخوف .. أما الغلالات الشفافة .. فإنها تنصير أحياناً وتبهزم أغلب الأحيان لترك المجد ، والبطولة للنفايات ! اللعب الذى نرفضه يتحقق ، والعدل الذى نحلم به مستحيل !]

تساوى في اللوحات قامة الإنسان والحيوان ، والأشياء أغلب الأحيان كما في لوحة «دعوة خاصة للسيد فرس العهر» أو لسوحة «اللهب الأبيض» حيث يصير الصندوق - التابوت - سجنًا ، يحتل لحظة الفرح المصرية ، ويحاول خنقها ، وقد يخنق الإنسان ، ولا يبقى منه غير وهم الإيحاء بالوجود خلف حواجز معتمة .. كما في مجموعة «حواجز ضد الضوء» . إن اللوحات ، في مجملها ، ليست وصفاً لعالم ينصف بالعبيث ، بقدر ما هي إدانة له .]

قلت : ما هو تفسيرك لتنوع الأساليب الفنية داخل المعرض ؟

[قال : ولقد انتشرت خلال الأعوام الماضية معارض «الموتيفة» الواحدة ، أو بمعنى أكثر دقة : معارض «الجملة التشكيلية الواحدة» بدور حولها المعرض ، وأصبح لدى كل فنان مجموعة من المفردات النمطية ، المحفوظة ، أشبه بالزروميات .. يعرف بها كالعلامة المسجلة المطبوعة على السلع التجارية .. . أما بالنسبة لى فلست أتصور أن تكون الحياة خصيبة بالتنوع ولا يكون الفن كذلك . أنت ألا تتبدل من حال لحال .. ومع ذلك تكون أنت أنت .. وكذلك المعرض .. إننى لا أفرض عليه «جملة تشكيلية» قبلية ، كالمعارض النمطية .. إننى لا أنزع على «الوحدة» الواحدة ، ولكنى أشكل من التنوع وحده فلا أفرق عندى بين وحدة «البيت» و«القارورة» و«الصندوق» .. فكلها عناصر يمكن أن ينظمها عالم تشكيل واحد . إننى أنتقل من «وحدة البيوت» إلى «وحدة القوارير» بعد أن أكون قد تشبعت و«بالوحدة» الأولى ، وهكذا .. أنتقل من «الزحاه» إلى «القرع» .. ومن الدرجات الليلية حيث الدرجات المعتمة والإضاءات المتسللة عبر الحواف إلى درجات فاتحة يسودها اللون

الأبيض إن التراكيب المؤسسة على وحدة «البيت» ذى التوافذ والفتحات المتعددة ، والذى يقرب في شكله التجسيم من شكل «المكتب» تكون مختلفة بطبيعة الحال مع التراكيب المؤسسة على وحدة القوارير الخزفية .. الخ إلا أنى أعود بين الحين والحين إلى الطبيعة (في شكل وبه إنسانى ، أو طبيعة صامتة أدرسها دراسة أقرب إلى الأكاديمية شأنى في ذلك شأن مؤلفى الموسيقى عندما يقدمون دراسات على آلة من الآلات الموسيقية ، ولا يجمعون عن تقديمها جنباً إلى جنب مع مؤلفاتهم ، الكبيرة ولهذا لم أحجم عن وضع دراسات ذات مذاق أكاديمى للوجه الإنسانى ، جنباً إلى جنب ، مع أعمال تختلف معها من ناحية الأسلوب ، وإن شاركتها ملامح الحزن ، وشاركتها في تشكيل المنح النفس الاحتجاجى للمعرض .

إن معرضه الأخير يتسم بالدينامية ، فيبويه يغلب عليها «إيقاع الخطوط المسائلة» ، فإن جنع بعضها إلى «السكونية» في الإطار المجرد لخطوط التصميم ، فإنه يلجأ إلى خلق إيقاعات داخلية دينامية تتمثل في الفتحات التى بنوعها : مساحة ، وموضعاً في خارطة واجهة البيت .. وقد يفرق البيوت في الظلام ، ويشكلنا في أمرها أهى بيوت أو صناديق ويفاجئنا بأضواء مباغته عند الحوار ، أو يدهشنا بظل لا مصدر له .. وهكذا .. إلا أن بسوته جميعاً .. الخالية إلا من التوافذ ، والذى هجرها ، فيها يبدو أهلوها .. نشعر رغم ذلك أنها متخمة عن آخرها بالبشر !

أما قواريره فهي شخوص إنسانية .. فخارية .. تنتصب في صفوف كما لو كانت تهم بالإنشاد الكورالى ، واللحن الأبيض في لوحات القوارير هو «البطل» .. إلا أنه في تلك اللوحات قد تخلص من سكونيته النمطية إلى إيجابية ، فهو لا يكتفى بلبور الطلاء الديكورى في الخلفية ، ولكنه يقوم بلبور فاعل في تخليق وحدت القوارير ، أو يصبح غلالة ضوئية تنزلق فوق الأشكال فتتمسك بعض العناصر ، وتؤكد البعض الآخر ، وعلى الرغم من التخفف الظاهر من البعد الثالث ، إلا أن حوار الأبيض والقوارير الخزفية قد صنع الإيحاء بوجود أشكال ثلاثية الأبعاد .

ولتأمل بعض لوحات معرضه الأخير .

لوحة الملهب الأبيض

يظهر باللوحه ثلاثة صناديق ، أو ثوابيت تتوالد . يضم كل واحد منها كائناً بشرياً مطموس الملامح . . تحت غلالة بيضاء ، أو تحت درجات كثيفة من الدرجات الغامقة . . ويظهر ببعض الوضع وجه امرأة تزغرد في الصندوق العلوى ! لا ندري إن كنا أمام حفل عرس ، أم ماتم !

لقد أسسها الفنان على تصميم جرىء ، أسسها على الخطوط المائلة ، ورغم ميل الأجساد جميعاً إلا أننا نشعر بتوازن العناصر ، فقد أقام حواراً بين الشكل الهرمى الذى ينتظم الصناديق والمخضضات ، وبين ذلك الخط اللولبى الذى يحفره ضوء الملاء البيضاء الشفافة صاعداً إلى قمة الهرم فى شكل شرائيب ، ولقد تخلص الفنان بالشفافية ، وحوار الخطوط والمساحات المجردة . . من المنطق الواقعى للعناصر .

استمت اللوحة بالسمات العامة لأعماله : الحس الهندسى ، الرياضى ، الشفافية .

لوحة البشر . الصناديق . البيوت

إن بطل هذه اللوحة الأول هو الإضاءة الأثرية الشفافة التى تخفى عنصر الشخص الإنسانى ، كما تقوم بربط التكوين كله عن طريق إضاءة أولية تندفع من الزاوية السفلى حتى قمة التكوين . . الذى يطرح معادلة

تشكيلية ، أو حواراً تشكيلياً . . بين الشفافية ، والعتمة . بين الشخص والصناديق الموضوعة بها ، بين البيوت الممتلئة البعيدة أعلى اللوحة والوجه القريبة أسفل اللوحة . بين الحركة أسفل اللوحة ، والسكون والحمس أعلاها

لوحة البيوت

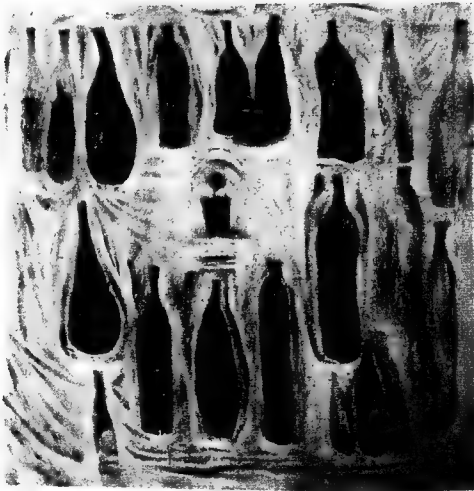
تظهر فى هذه اللوحة واجهات بيوت مترابطة ، متماسكة رغم التمزق ، توحى باختفاء السكان . إن اللوحة يغلب عليها الخطوط الأفقية ومع ذلك تحتل به الحركة ، فملمس واجهات البيوت صار قريباً من البشرة الإنسانية ، بل إن الفتحات المختلفة تشكل صوراً لوجوه ، وازدهمت البشرة بتوتر السطح عن طريق لمسات انفعالية متنوعة ، ومدروسة كذلك تنوع الفتحات التى لا تكشف عما بداخلها ، واللوحة تنسم بالتحليل التصويرى التعميري ويعطى لون السماء صلاباً وتماسكاً للبيوت التى تظهر فاعرة الأفواه . تواجهنا بالتحدى .



إن العالم المهتز . المضطرب . المحتج . . فى لوحات وعمود بقتيش هو حلم . . لا يستهدف القنامة ، والتحذير ، ولكنه ينشد النقيض المتواصل ، والمحبة . . من أجل حياة إنسانية كريمة ومن أجل فن قومى . إنسانى . . لا يتجاوز حدود التلقى من الفكر الأوروبى . . إلى العطاء . . والمشاركة .

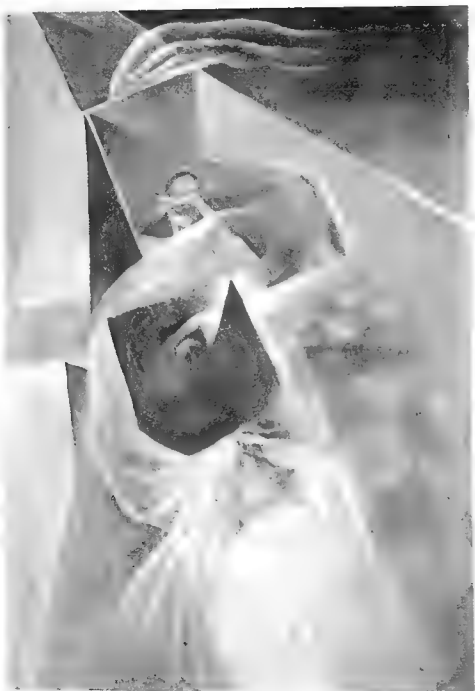
القاهرة : شاعر عبد الحميد .

محمود بقشيش..
هندسيّة العضوى
ومنطقيّة التلقائى





احتفال گورانی
 آفرین: پخته عی همدان
 ۷۵۸۶۰



الذهب الأبيض
ألوان زيتية على قماش
٨٥ × ٦٠



احتفال كورالي
ألوان زينة على قماش
٧٥ × ٦٠ سم



المنجنية
الوان زيتية على قماش
٧٥ × ٦٠ سم



المدينة
ألوان زيتية على قماش
٧٥ x ٦٠ سم



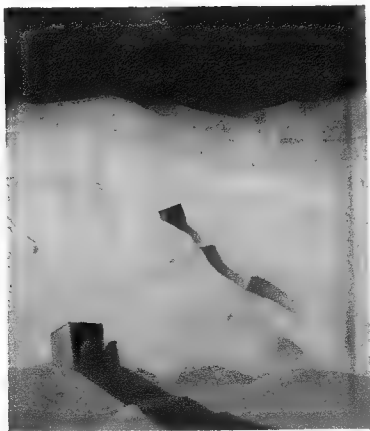
وجهه (پورتريه)
الوان زيتية على قماش
٥٠ × ٥٠ سم



الغلاف الأخير



الغلاف الأول



وحدة
ألوان زيتية على قماش
٧٠ × ٦٠ سم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدر أول كل شهر

مفاتيح فصول

سلسله أدبية شهرية

● سلسلة أدبية لنشر ثمرات الإبداع في القصة والرواية
والمسرح والشعر

● تنشر السلسلة للكتاب المتميزين من سائر الأجيال
● صدر منها :

الرجل المناسب فتحي غانم

دموع رجل تافه عبد الرحمن فهمي

الجميع يريحون الجائزة أبو المعاطي أبو النحاس

بالأمس حلمت بك بهاء طاهر

● مع الباعة العدد الخامس من المختارات (عدد يونيو ١٩٨٤)

رباعيات (قصص) شكرى عياد

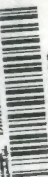
● العدد القادم من المختارات

من قتل الطفل ؟ (مسرحيتان) عبد الغفار مكاوى

تطلب من باعة الصحف ومن فروع مكاتب الهيئة



Bibliotheca Alexandrina



0530809